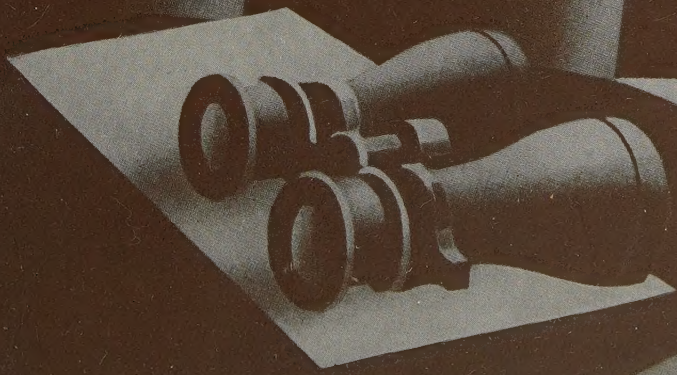
VOLUME IV
4
AUTUMN — AUTOMNE

THE DRAMATIST'S PROBLEMS
L'AUTEUR ET SES PROBLÈMES

WORLD THEATRE



INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
PUBLISHED UNDER THE AUSPICES OF UNESCO

DIFFUSION

ALLEMAGNE
Verlag E. A. Seemann, Neuenhöfer Allee 17, Köln-Sülz.
Deutsch-Französischer Buchdienst, Gutenberg Platz 1, Mainz.
W.E. Saarbach G.M.B.H., Gereonstr. 25-29, Köln I.
AUSTRALIE
Continental Bookshop, 300, Little Collins Street, Melbourne C.I.
Grahame Book Co., 39-49, Martin Place, Sydney.
BELGIQUE
Elsevier, 26, chaussée de Charleroi, Bruxelles.
Olivier Perrin, 87, avenue Lepoutre, Bruxelles.
CANADA 34.
Périodica, 5112, avenue Papineau, Montréal
International Trade Press, 99, King Street West, Toronto.
Fernand Richer Enrg., 3440, Côte des Neiges, Montréal.
ESPAGNE
Libros, Fuenclara, 2, Aparto 142, Zaragoza.
ÉTATS-UNIS
Theatre Arts Rooks, 224, West 4th Street, New York, 14 N.Y.
FRANCE et UNION FRANÇAISE
Elsevier, 51, rue des Archives, Paris III.
INDE
Oxford Library, Book Shop, Park Street, Calcutta.
ITALIE
Messaggerie Italiane, Via P. Lomazzo 52, Milan.
Inter Orbis, Piazza Diaz 1, Milan.
JAPON
Centre du Livre Français, S.E.F. Building 4-16, Chome Muromachi Nihon bashi Chuo-ku, Tokio.
NORVÈGE
A.S. Narvesens Kioskkompani, Box 125, Oslo.
PAYS--BAS
Elsevier Uitgeversmaatschappij, Spuistraat, 110, Amsterdam.
PORTUGAL
Livraria Bertrand, 73-75, rua Garrett, Lisboa.
ROYAUME--UNI
The Continental Publishers Ltd., 34, Maiden Lane, Bedford Street, London W.C. 2.
SUÈDE
A.B. Sandberg Bokhandel, Sturegatan 8, Stockholm.
Wennergren-Williams A.B., Box 657, Stockholm I.
C.E. Fritze, Fredsgatan 2, Stockholm 16.
SUISSE
Office du Livre, 6, rue du Temple, Fribourg.
Europa Verlag A.G., 5, Rämistrass, Zurich.

ADMINISTRATION

ELSEVIER

26, CHAUSSÉE DE CHARLEROI, BRUXELLES

C.C.P. 962.48 - Banque : Kredietbank - Tél. 37.30.24

Diffusion pour la France et l'Union française

ELSEVIER

51, RUE DES ARCHIVES, PARIS III

C.C.P. 8756-18 — Tél. ARChives 47-94

PRIX DE VENTE

Pays - Country		*Abon. 4 nos*	*Le num.*
Allemagne	DM.	15.—	4.—
Australie.....	A.£	1/10/-	-/9/-
Belgique.....	F.B.	150.—	45.—
Espagne	Pst.	130.—	40.—
États-Unis	$	3.50	1.—
France.....	F.F.	1.050.—	300.—
Pays-Bas	Fl.	12.—	3.50
Norvège	N.Kr.	26.—	7.—
Royaume-Uni ...	Sh.	25/-	6/6
Suède.....	S.Kr.	18.50	5.—
Suisse	F.Ss.	15.60	4.70

I.T.I. NATIONAL CENTRES

* * *

LES CENTRES NATIONAUX DE L'I.I.T.

AUSTRALIE
Australian National Centre for the I.T.I., c/o Commonwealth Office of Education, Box 3879, G.P.O. Sydney.
AUTRICHE
Prof. WilhelmSchmidt, M. Theresien Vienne str. 11, IX.
BELGIQUE
M. Herman Teirlinck, 40 boulev. du Régent, Bruxelles.
BRÉSIL
M. Daniel da Silva Rocha, p/a SBAT, 97/III Av. Almirante Barroso, Rio de Janeiro.
CHILI
M. Agustin Siré, p/a Théâtre Expérimental, Université du Chili, Santiago du Chili.
CUBA
M. Francisco Morin, Mission 208, Habana.
DANEMARK
M. Svend Fridberg, Nyvej I B, Copenhague.
ÉQUATEUR
Mme Maruja Espinosa de Darquea. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 332 av. Mariano Aguilera, Quito.
ESPAGNE
D. Guillermo Diaz-Plaja, École Supérieure d'Art Dramatique, Calle Pez, 38, Madrid.
ÉTATS-UNIS
Mr. Clarence Derwent, c/o ANTA, 1545 Broadway, New York 36, N. Y.
FINLANDE
M. Eino Kalima, Vuorikatu, 6 A 3, Helsinki.
FRANCE
M. Benoît-Léon Deutsch, 7 rue du Helder, Paris IXe.
GRÈCE
M. Basile Logothetidis, Théâtre « Costa Moussouri «, place Karytsi, Athènes.
INDE
Mrs. Kamaladevi Chattopadhyaya, 61, Sundar Nagar, New Delhi.
ISRAËL
M. Aharon Messkin, Habimah Theatre, POB 22, Tel-Aviv.
ITALIE
M.Giovannidi Giura, c/o E.I.S.T.,11 via Molise,Rome.
JAPON
Seiichiro Takahashi, Kabuki-za Theatre, Ginza-higashi, Chuoku, Tokyo.
MEXIQUE
M. Celestino Gorostiza, Palacio de Bellas Artes, Departamento de Teatro, Mexico D.F.
NOUVELLE ZÉLANDE
M. R.C. Morpeth, Box 857, Drama Council, Wellington.
NORVÈGE
M. Axel-Otto Normann, Det Nye Teater, Oslo.
PAYS-BAS
Jhr. Mr. P.J.W. de Brauw, Noordeinde 130, La Haye.
POLOGNE
M. Juliusz Starzynski, Institut d'Art, Krakowskie Przedmescie 17, Varsovie.
ROYAUME-UNI
Viscount Esher, 7 Goodwin's Court, St. Martin's Lane, London W C 2.
SUÈDE
M. Axel Gjores, Drottningholms Teatermuseum, Linnegatan, 7, Stockholm.
SUISSE
Dr. Max Gertsch, Konkordiastrasse 14, Zurich.
TURQUIE
M. Muhsin Ertugrul, Unesko Burosü, Ataturk Bulvari 273, Ankara.
UNION SUD-AFRICAINE
M. L. Schach, c/o National Theatre Organization, 616 Park Street, Arcadia, Pretoria.
URUGUAY
M. Ovidio Fernandez Rios, Casa del Teatro, Juan D. Jackson 1132, Montevideo.
YOUGOSLAVIE
M. Milan Bogdanovic, 7, Francuska Ul, Belgrade.

AUTUMN-AUTOMNE 1955 VOLUME IV, 4

LE THÉATRE DANS LE MONDE

WORLD THEATRE

A quarterly review published by
THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
with the assistance of Unesco

Revue trimestrielle publiée par
L'INSTITUT INTERNATIONAL DU THÉÂTRE
avec le concours de l'Unesco

★

HONORARY PRESIDENTS — PRÉSIDENTS D'HONNEUR
J.B. Priestley, Llewellyn Rees, A.O. Normann

PRESIDENT 1955-1957
Milan Bogdanovic

★

ÉDITOR — RÉDACTEUR EN CHEF
RENÉ HAINAUX
24, AVENUE DE L'ATLANTIQUE, BRUXELLES (BELGIQUE)

★

EXECUTIVE COMMITTEE — COMITÉ EXÉCUTIF
PRESIDENT - PRÉSIDENT
Milan Bogdanovic *(Yugoslavia - Yougoslavie)*
VICE-PRESIDENTS - VICE-PRÉSIDENTS
Lalit Mohan Jamnadas *(India - Inde)*
Rosamond Gilder *(U.S.A. - États-Unis)*

MEMBERS - MEMBRES
Arvi Kivimaa *(Finland - Finlande)*, Jean Darcante *(France)*, Armand Salacrou *(France)*,
Dora Stratou *(Greece - Grèce)*, Vittorio de Sica *(Italy - Italie)*,
Vincenzo Torraca *(Italy - Italie)*, Jhr. P.J.W. de Brauw *(Netherlands - Pays-Bas)*,
Axel-Otto Normann *(Norway - Norvège)*, Muhsin Ertugrul *(Turkey - Turquie)*
Llewellyn Rees *(United Kingdom - Royaume-Uni)*
Peter Ustinov *(United Kingdom - Royaume-Uni)*

★

SECRETARY GENERAL OF THE I.T.I. — SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'I.I.T.
ANDRÉ JOSSET
Unesco House - Maison de l'Unesco, 19, avenue Kléber, Paris (XVI[e])

★

EDITORIAL COMMITTEE — COMITÉ DES PUBLICATIONS
PRESIDENT - PRÉSIDENT
Kenneth Rae *(United Kingdom - Royaume-Uni)*

MEMBERS - MEMBRES
Paul-Louis Mignon *(France)*
Oskar Wälterlin *(Switzerland - Suisse)*, Rosamond Gilder *(U.S.A. - États-Unis)*

ELSEVIER
26, CHAUSSÉE DE CHARLEROI, BRUXELLES

THE DRAMATIST'S PROBLEMS - L'AUTEUR ET SES PROBLÈMES

SUMMARY * *SOMMAIRE*

EDITORIAL, 3 ÉDITORIAL,
by René Hainaux *par René Hainaux*

COMEDY AND ITS PROBLEMS, 4 LE COMIQUE DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS D'AUJOURD'HUI,
by Roger-Ferdinand, Paul-Louis Mignon, André Roussin and Armand Salacrou *par Roger-Ferdinand, Paul-Louis Mignon, André Roussin et Armand Salacrou*

WHAT WE THINK, 18 CE QU'EN PENSENT...
by Denis Cannan, Marc Connelly and Philip Hope-Wallace *Denis Cannan, Marc Connelly et Philip Hope-Wallace*

MODERN DRAMA AND SOCIETY, 21 LE DRAME SOCIAL,
by John Gassner *par John Gassner*

THE OPINIONS 36 COMMENTAIRES
of Harold Clurman, Richard Hey, Morvan Lebesque, Arthur Miller, J.B. Priestley and John Whiting *de Harold Clurman, Richard Hey, Morvan Lebesque, Arthur Miller, J.B. Priestley et John Whiting*

A YUGOSLAV COMMENTARY, 45 COMMENTAIRE YOUGOSLAVE,
by Miroslav Krleja and Milan Bogdanovic *par Miroslav Krleja et Milan Bogdanovic*

THE SOVIET POINT OF VIEW, 48 LE POINT DE VUE SOVIÉTIQUE,
by Alexander Korneïtchouk *par Alexandre Korneïtchouk*

WHY VERSE? 51 POURQUOI ÉCRIRE EN VERS?
by Christopher Fry *par Christopher Fry*

WORLD INFORMATION 64 *CHRONIQUES DU MONDE*
(Opera and Drama) (Art Lyrique et Art Dramatique)
Belgium, Finland, France, Turkey, United Kingdom, United States *Belgique, États-Unis, Finlande, France, Royaume-Uni, Turquie*

INDEX 82 INDEX
of the illustrations contained in the first eleven issues of « World Theatre » *des illustrations parues dans les onze premiers numéros de « Théâtre dans le Monde »*

COLLABORATORS - CORRESPONDENTS * COLLABORATEURS - CORRESPONDANTS

Members of the I.T.I. *Membres de l'I.I.T.*

AUSTRALIA : Allan Ashbolt; AUSTRIA : Hanns Winter ; BELGIQUE : Jean Francis - Jan Grootaers BRAZIL : Isaac Gondim Filho; CHILI : Emile H. Dufour ; CHINA: A.C. Scott; CUBA; CZECHOSLOVAKIA: Jan Kopecky; DANEMARK : Svend Fridberg; ECUADOR; FINLANDE: Toini Havu ; FRANCE: Paul-Louis Mignon; GREECE : St. Spiliotopoulos; INDIA : G.S. Khosla; ISRAEL : Haim Gamzu; ITALY : Achille Fiocco; JAPAN : Kihachi Kitamura; MEXICO : Rafael Solana; NETHERLANDS : Françoise M. Bruijn; NEW ZEALAND : R. Walker; NORWAY : Knut Thomassen; POLAND : Arnold Szyfman; SWDEN : Dan Lipschütz; SUISSE : S. Theilacker et Oskar Wälterlin; TURKEYE : Muhsin Ertugrul; UNION OF SOUTH AFRICA : Léonard Schach; UNITED KINGDOM : Kenneth Rae and J.-C. Trewin; UNITED STATES of AMERICA : Rosamond Gilder; URUGUAY : E. Acevedo Solano; YUGOSLAVIA : Marijan Matkovic.

Non-members of the I.T.I. *Non-membres de l'I.I.T.*

ARGENTINE : J.O. Ponferrada; CANADA : Guy Beaune; GERMANY : Ingvelde Müller; PERU : Bernardo Roca-Rey; UNION of the SOVIET SOCIALIST REPUBLICS : Sovinformburo.

EDITORIAL

IN our recent special numbers we have considered both « The Actor » and « Theatre Architecture », taking stock of the « Theatre in Sweden » en route. And now it is time to re-consider « The Author ».

The playwright's problems are always the same, yet always new. They are constantly renewed in that they are re-shaped by the times in which we live and demand a fresh solution from every author. Salacrou points out that there is « un comique spécial à notre temps », and Fry affirms that « Every few generations have to shape afresh the language which will express... both the immediate appearance of things and the eternal nature of things, combined with felicity. »

That the problems confronting any dramatist remain unchanged, yet are at the same time conditioned by the time in which he lives, is certainly borne out by articles in this issue on three important subjects—Comedy, Social Theatre, and Verse Drama—upon which some of our most important playwrights have been good enough to give us their views.

The debate on Comedy has, not unnaturally, taken the form of dialogue, producing a glittering chain of answers. Common-sense truths are shot through here and there with flashes of insight on « le comique né du tragique ».

The subject of Social Theatre offered John Gassner a very wide field for observation. It seemed to him more practicable, and no doubt more effective, to present Social Theatre in its innumerable aspects rather than to draw any general conclusions. What Mr. Gassner says, however, does not disguise the fact that he holds very definite views on the subject, as indeed do his commentators, some with divergent opinions.

Christopher Fry is unfailingly modest in his claims for poetry, which does not prevent his defence of verse drama from being perhaps the most convincing of all...

NOS derniers numéros spéciaux nous ont conduits de « L'Acteur » à « L'Architecture théâtrale », en passant par « Le Théâtre en Suède ». Il était temps que nous revenions à « L'Auteur ».

Les problèmes de composition sont à la fois invariables et constamment renouvelés. S'il se renouvellent c'est surtout parce que l'époque que nous vivons agit sur eux et conditionne les solutions que chaque auteur leur donne. C'est Salacrou qui nous fait observer « qu'il y a un comique spécial à notre temps ». C'est Fry qui nous assure qu'« après quelques générations, il faut recréer le langage susceptible d'exprimer à la fois l'aspect immédiat des choses et leur caractère éternel ».

Que les problèmes de l'écrivain soient à la fois constants et subtilement colorés par l'air du temps, c'est ce qui apparaît en tous cas dans les trois grands sujets que nous soumettons aujourd'hui à votre méditation : le théâtre comique, le théâtre social et le théâtre en vers, à propos desquels quelques-uns des plus prestigieux auteurs dramatiques de cette génération ont accepté de nous apporter leur concours.

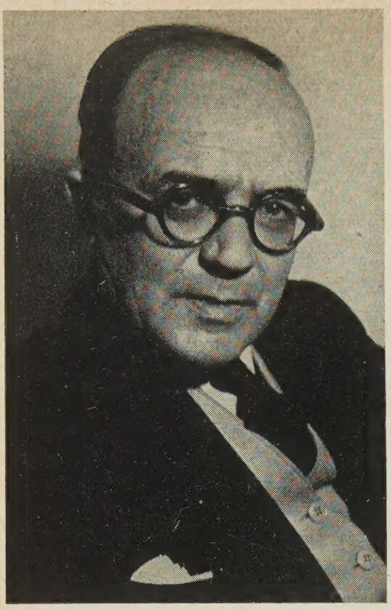
La discussion autour du théâtre comique a pris assez naturellement la tournure d'un dialogue, dont les répliques s'enchaînent sur un rythme allègre. Les vérités de bon sens n'y laissent pas moins place, ici et là, à des aperçus inattendus sur « le comique né du tragique ».

Le drame social fournit à John Gassner l'occasion d'un vaste tour d'horizon. Il lui a paru plus simple, et sans doute plus efficace, de multiplier les exemples que de tenter une définition. Il est clair pourtant que sous une modération de surface, M. Gassner a des idées bien arrêtées à ce propos, comme en ont (parfois dans un tout autre sens) ceux qui lui répondent.

Christopher Fry, lui, ne cesse pas de se prétendre incapable de traiter son sujet, ce qui n'empêche pas son plaidoyer d'être probablement le plus convaincant...

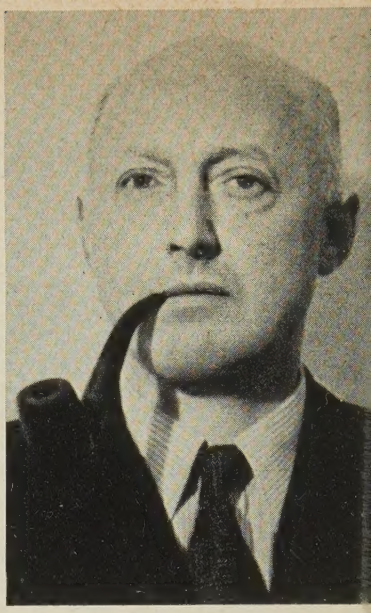
For the Publications Committee *Pour le Comité des Publications*

René HAINAUX



Roger - Ferdinand.

André Roussin.
P : Lipnitzki.



Armand Salacrou.

ASPECTS AND PROBLEMS OF COMEDY IN THE FRENCH THEATRE TO DAY

ASPECTS DU COMIQUE DANS LE THÉATRE FRANÇAIS D'AUJOURD'HUI

THE text we here present is the record of a free discussion between Messrs Roger-Ferdinand, André Roussin and Armand Salacrou. We have endeavoured to preserve the improvised character of the debate which was conducted by Paul-Louis Mignon, Secretary of the French Centre.

P.-L. MIGNON — Might we not begin with a definition of the comic theatre, for if there is such misunderstanding between authors and critics over comedy, its ambitions and effects, is it not due precisely to the loose nature of the definition?

R. FERDINAND — I do not think so. Misunderstanding sets in when the critic assumes that a comic play must necessarily lack

LE texte que nous présentons est la sténographie d'une libre discussion entre MM. Roger-Ferdinand, André Roussin et Armand Salacrou. Nous avons tenu à garder le caractère d'improvisation de ce débat conduit par le Secrétaire du Centre Français, Paul-Louis Mignon.

P.-L. MIGNON — Ne pourrions-nous pas partir d'une définition du théâtre comique car, s'il y a souvent malentendu entre auteurs et critiques sur le théâtre comique, sur une pièce comique, sur son ambition et sur ses effets, n'est-ce pas justement à cause de l'imprécision de la définition?

R. FERDINAND — Je ne le pense pas. Le malentendu existe à partir du moment où

distinction. In modern theatre the element of comedy seems to detract from the quality of a play, though formerly this was never so, and the classical repertoire is composed equally of comedies, tragedies and poetic dramas. In the critics' eyes the comic theatre has depreciated.

A. SALACROU — Yet to-day a dramatist like Feydeau is considered a great author. I tend to think that there is a facile theatre to make people laugh, and likewise to make them cry. The comic theatre has perhaps lost its standing on account of this facility, as one might claim that tragedy has been devalued by melodrama.

A. ROUSSIN — Feydeau assuredly *is* a great author ! But I am not sure that the same relative discredit did not always attach to comedy. In general the success of comic plays rests on the fact that the public enjoys being diverted. Whatever one may say, the theatre is above all a diversion, and incidentally this applies as much to tragedy as it does to comedy ! I mean that it « takes you out » of something, either by laughter or by tension, in fact by the emotion it provokes.

R. FERDINAND — André Roussin, will you explain the meaning of a remark made in my hearing one evening by a well known critic. He declared complacently « That's a good comedy, it doesn't make one laugh too much ».

la critique considère qu'une pièce comique ne peut pas faire l'effet d'une pièce de qualité. Il semble que le comique ôte, dans le théâtre moderne, la qualité à la pièce, alors que cela n'a jamais été en jeu avant et que dans le répertoire, les grandes pièces, à égalité, ont été des pièces comiques ou des pièces tragiques ou des pièces poétiques. Le théâtre comique a été dévalorisé aux yeux de la critique.

A. SALACROU — Mais aujourd'hui, un auteur comme Feydeau est considéré comme un très grand auteur! Je crois plutôt qu'il y a eu un théâtre facile pour faire rire, et aussi pour faire pleurer. Le théâtre comique a été dévalué peut-être par cette facilité comme on peut dire que la tragédie a été dévaluée par le mélodrame.

A. ROUSSIN — Feydeau est assurément un très grand auteur! Mais je ne suis pas sûr qu'autrefois il n'y ait pas eu le même relatif discrédit pour les pièces comiques. En général le succès des pièces comiques vient de ce que le public aime se divertir. Quoi qu'on en dise, le théâtre est d'abord un divertissement, qu'il soit tragique ou comique d'ailleurs! Je veux dire qu'il vous « sort » de quelque chose, soit par le rire, soit par la tension, par l'émotion qu'il suscite.

R. FERDINAND — André Roussin, dites-moi le sens de la réflexion que j'ai entendue un soir dans la bouche d'un grand critique.

Les J3, Roger-Ferdinand. M : Jacques Baumer. D : Pierre Marquet. Théâtre de l'Ambigu, Paris. 1954. P : Bernand.

A comedy about adolescence providing a study in psychology and manners.

Comédie de l'adolescence, mêlant l'étude psychologique et l'observation des mœurs.

Histoire de Rire, Armand Salacrou. M : Jean Meyer. D : J.-D. Malclès. Théâtre Saint-Georges, Paris. 1955. P : Bernand.
Brilliant revival of a bourgeois comedy in which the author vividly depicts the misfortunes of the ill-assorted Couple.
Reprise brillante d'une comédie bourgeoise, où l'auteur aborde avec force les malentendus tragiques du Couple.

I was struck by this pronouncement for I concluded that we had in fact reached a point of not making people laugh too much. In the old days they laughed far more at Molière and Feydeau. Now, for a comic play to give an impression of greatness, it needs to be stylized, rather stilted, and not too provocative of uproarious laughter.

I admit however that comedy slips more easily into vulgarity than tragedy, and that it has been rather vulgarized by many so-called « comic » plays which in fact are merely « light » ,without any real comedy in them — any comedy of observation that is to say; the only sort that counts.

A. Roussin — I knew a professor at the University who used to open his lectures each year with the following admirable observation. « Gentlemen, there are two kinds of comedy, the great and the small. The great

Très satisfait, il déclarait : « Voilà une bonne pièce comique, on n'y rit pas trop. »

J'ai été frappé par cette réflexion parce que j'en ai conclu qu'en effet on est arrivé à ne pas faire trop rire. On riait beaucoup plus jadis à Molière et à Feydeau. Pour qu'une pièce comique ait l'air aujourd'hui d'une grande pièce, il est bon qu'elle soit stylisée, un peu gommée et qu'elle ne laisse pas le rire éclater trop bruyamment.

Je reconnais toutefois que le comique prête le front à la vulgarité plus facilement que le tragique, et que le rire s'est trouvé un peu vulgarisé par le manque de qualité de certaines pièces dites « comiques » qui ne sont que « légères », sans vrai comique, sans comique d'observation, le seul qui compte.

A. Roussin — J'ai eu un professeur de Faculté qui, au début de l'année commençait son cours par cette phrase admirable :

is that which does not make one laugh, and the small is that which gives passing pleasure to the vulgar herd. With your permission we will this year confine our studies to the great». Whereupon he would open Molière. He wasn't joking in the least. Besides it is simply the old story of Boileau disliking *Les Fourberies de Scapin.*

There is also the romantic point of view which ruins everything — i.e. that comedy is only worth while in so far as it makes you cry. Which is idiotic. Comedy is only worth while in so far as it makes you laugh.

A. Salacrou — I have a feeling that comedy in our day has taken on a particular significance. There is a much criticized kind of comedy, which one may like or dislike (personally I like it), the comedy of plays by Adamov and Ionesco, or of *Waiting for Godot*, that all of a sudden displays what we nowadays refer to rather glibly as the absurdity of life. Such comedy makes us laugh at ourselves, at our abandoned situation on the face of the earth.

R. Ferdinand — All the same it's an icier kind of comedy.

A. Salacrou — It's a comedy peculiar to our times, the true comedy of our times, for everything changes. One might say that all valid works change with each generation, which draws what it wants from them.

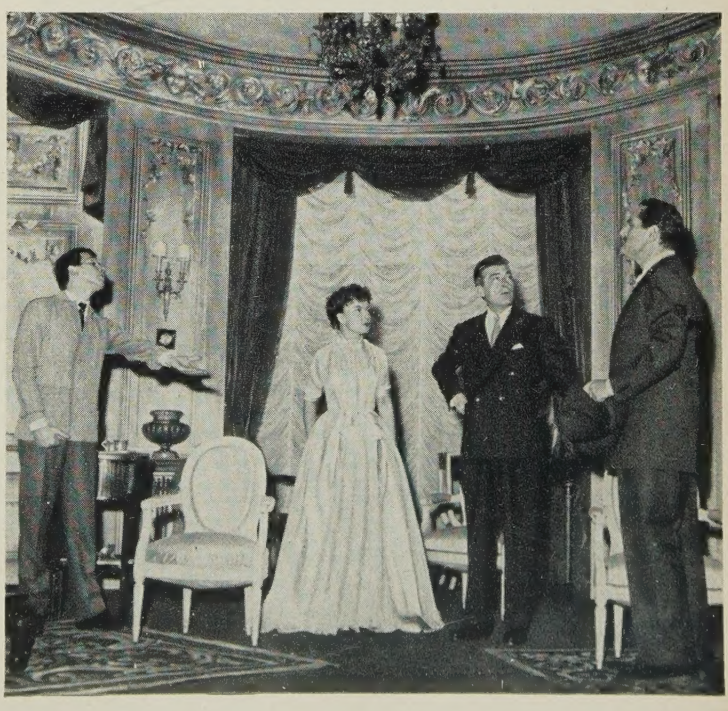
« Messieurs, il y a deux sortes de comique : le grand et le petit. Le grand est celui qui ne fait pas rire et le petit est celui qui donne au vulgum pecus des joies sommaires. Nous allons, si vous le voulez bien, porter notre étude cette année sur le grand comique. » Sur quoi, il ouvrait Molière. Et il n'était pas humoriste du tout! Du reste, c'est l'histoire de Boileau qui n'aimait pas *Les Fourberies de Scapin.*

Il y a aussi le point de vue romantique qui fausse tout, à savoir que le comique ne vaut que dans la mesure où il fait pleurer. C'est idiot : le comique ne vaut que dans la mesure où il fait rire.

A. Salacrou — D'ailleurs j'ai le sentiment que le comique de nos jours a pris une signification particulière. Il y a un comique très discuté — qu'on aime ou qu'on n'aime pas (moi personnellement, je l'aime) — c'est le comique des pièces d'Adamov ou de Ionesco, ou celui d'*En attendant Godot*, qui découvre tout d'un coup ce qu'on appelle trop facilement de nos jours l'absurdité de la vie. Ce comique nous fait rire de nous-mêmes, de notre situation d'abandonnés sur la terre.

R. Ferdinand — C'est tout de même un comique plus glacé.

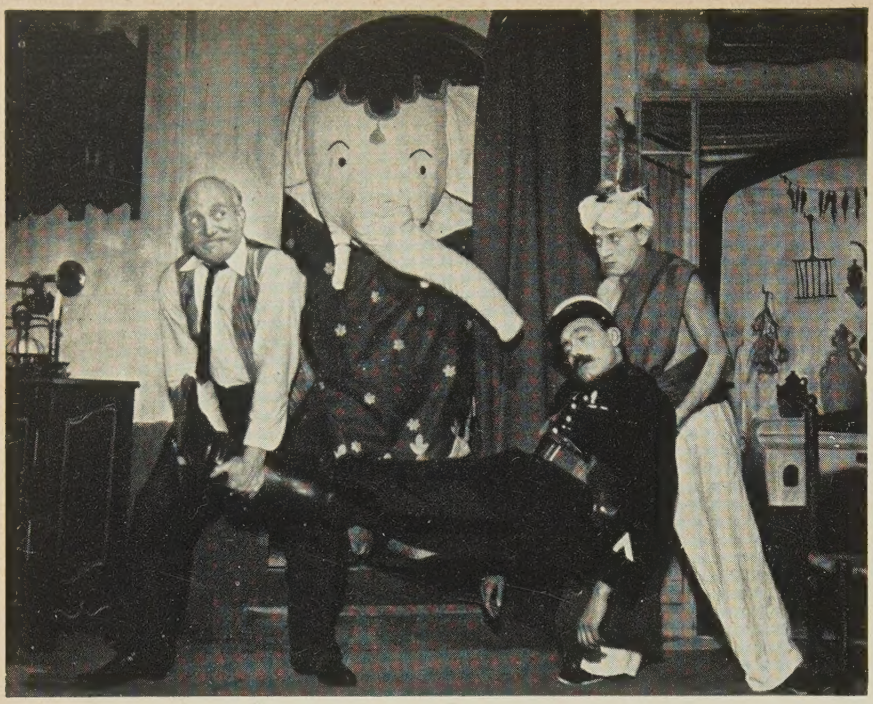
A. Salacrou — C'est un comique spécial à notre temps, le vrai comique de notre



L'Amour fou ou *La Première Surprise*, André Roussin. M : A. Roussin. D : Wakhévitch. Théâtre de la Madeleine, Paris. 1955. P : Bernand.

In a family ostensibly against Romance, a charming middle-aged woman suddenly surrenders to Love.

L'amour, en frappant une charmante quadragénaire mère de famille, trouble un foyer uni.



Azouk, Alexandre Rivemale. M : J.P. Grenier. D : J.-D. Malclès. Compagnie Grenier-Hussenot, Théâtre Fontaine, Paris. 1953. P : Bernand.

A satirical yet moving story of a talking elephant, which belongs to no recognised genre.

Cette histoire d'un éléphant qui parle n'appartient à aucun genre, mais l'esprit satirique s'y combine à un dialogue sensible.

A. ROUSSIN — And what they are looking for !

A. SALACROU — Each generation thinks its leaves a portrait of itself in its works — but in fact what it leaves is a mirror where future generations come to gaze at their own reflection.

P.-L. MIGNON — A first general remark concerning the theatre of our time is that comedy is no longer a matter of words. Why, I cannot say. There is word play even in Molière. Think of *Les Femmes Savantes* and the play over « grand-père » and « grammaire » which is not far removed from the Almanach Vermot. Nowadays all that has disappeared.

R. FERDINAND — The authors' quips have disappeared? Yet the public likes them.

A. SALACROU — I am convinced the public loves them. But take the ten or twenty authors esteemed to-day in France. Not one of them would dare to make a pun like the « grand-père » and « grammaire » of Molière.

P.-L. MIGNON — How recent is this?

A. SALACROU — I think the so-called « boulevard theatre » was so criticized that no one dared to go on doing the things which it had done.

P.-L. MIGNON — To go back to what you

temps, parce que tout change. On pourrait dire que toutes les œuvres valables changent avec les générations, qui ne viennent y prendre que ce qu'elles veulent.

A. ROUSSIN — Que ce qu'elles y cherchent!

A. SALACROU — Les générations croient, avec leurs œuvres, laisser un portrait, — en vérité elles laissent un miroir dans lequel les générations suivantes viennent se regarder.

Une première remarque générale sur le théâtre de notre génération, c'est que le comique n'est plus un comique de mots. Pourquoi, je n'en sais rien. Pourtant on en trouve même chez Molière. Rappelez-vous, dans *Les Femmes Savantes*, le jeu de mots sur le grand-père et la grammaire — ce qui n'est pas loin de l'Almanach Vermot. Or, aujourd'hui, cela a à peu près disparu.

R. FERDINAND — Le mot d'auteur a disparu? Pourtant, le public l'aime.

A. SALACROU — Je suis certain que le public adore cela. Mais prenez les dix ou vingt auteurs que nous estimons aujourd'hui en France, il n'y en a pas un qui oserait faire un jeu de mots comme le grand-père et la grammaire de Molière.

P.-L. MIGNON — Est-ce récent?

A. SALACROU — Je crois qu'on a tellement critiqué ce qu'on appelle « le théâtre de

were saying just now. Do you think that the twenty-year-old audience of to-day is sensitive to the comedy of Adamov and Ionesco because they themselves are in a tragic situation?

A. Salacrou — Yes I do. Benjamin Crémieux, former dramatic critic of the Nouvelle Revue Française, once remarked that the theatre is always twenty years behind the times. I am not sure that that is true, but let us admit it for the sake of argument. Clearly the theatre is now taking possession of what has successively been termed existentialism, despair, absurdity, etc., and the theatre of Adamov and Ionesco appears as the dramatic realization of what in the novel is already becoming hackneyed and out of date.

A. Roussin — It is true that a new spirit must first impose itself in literature before it can be illustrated in the theatre. The public which has been thus prepared will applaud, whereas if the whole thing were started in the theatre they would boo.

If Beaumarchais had come thirty years earlier, before the philosophers had prepared people's minds, he could not have written the monologue of Figaro. It is because others had previously saturated the public with inflammable spirit that he was suddenly able to fire it.

boulevard » qu'on n'a plus osé faire ce qu'il faisait.

P.-L. Mignon — Je reviens à ce que vous disiez tout à l'heure, j'y insiste. Pensez-vous que le public qui a vingt ans aujourd'hui soit sensible au comique d'Ionesco et d'Adamov, parce que lui-même se trouve dans une situation tragique?

A. Salacrou — Je crois que oui. Benjamin Crémieux, l'ancien critique théâtral de la N.R.F., m'avait dit un jour que le théâtre est toujours en retard de vingt ans. Je ne suis pas sûr que ce soit vrai mais admettons-le. Il est évident que maintenant, le théâtre s'empare de ce qu'on a baptisé tantôt existentialisme, tantôt désespoir, tantôt absurdité, etc... et que les théâtres d'Ionesco et d'Adamov se présentent comme leur réalisation théâtrale alors qu'ils tendent à devenir des poncifs dans le roman.

A. Roussin — Il faut, il est vrai, qu'un esprit nouveau s'impose dans le domaine de la littérature avant de se manifester dans une œuvre théâtrale qui en est l'illustration. Le public, préparé à ce moment-là, applaudit, car si cela commençait par le théâtre, tout le monde sifflerait.

Si Beaumarchais était arrivé trente ans plus tôt, avant que les philosophes aient préparé les esprits, il n'aurait pu écrire le monologue de « Figaro ». C'est parce que les autres ont

Jacques Grello et Jacques Fabbri dans *Les Hussards*, P.-A. Bréal. M : Jacques Fabbri. D : Dominique Gascuel. Théâtre des Noctambules, Paris. 1953. P : Bernand.

During Napoleon's campaign in Italy, two French soldiers save their own skin with aningenuous egoism which is farcical.

Lors de la campagne de Bonaparte en Italie, deux soldats français sauvent leur peau avec un égoïsme dont la naïveté atteint à la farce.

P.-L. Mignon — Do you agree that, by a similar process, the burlesque of cinema comedy has had a bearing on the stage?

A. Salacrou — Yes, I am indeed certain that the success of a play like Ionesco's *How to get rid of it* is due to the fact that the public has been previously educated by the Marx Brothers and the American comics.

A. Roussin — There is a fashion in laughing as there is a fashion in despair. I consider for instance that Alfred Capus is out of date.

R. Ferdinand — Nevertheless I must beg you to note that, in the « concours du Conservatoire », when 37 comedies succeed one another on the stage, isolated scenes from Capus are among those which stand up best outside their context. It is a question of text and Capus' dialogue is highly effective.

Supposing that a play by Capus were chosen by Jean-Louis Barrault, who confers a patent of nobility on every comic author he presents : well, *Les Maris de Léontine* played

« pétrolisé » le public que tout d'un coup, lui, arrive, met le feu, et que le feu prend.

P.-L. Mignon — Ne pensez-vous pas que, selon un processus analogue, le burlesque de la comédie cinématographique a déteint à la scène?

A. Salacrou — Je suis persuadé en effet que le succès d'une pièce telle que *Comment s'en débarrasser* d'Ionesco vient de ce que le public a été éduqué par les Marx et par tous les films burlesques américains.

A. Roussin — Il y a une mode du rire comme il y a une mode du désespoir. Je crois qu'Alfred Capus par exemple est passé de mode.

R. Ferdinand — Cependant je vous ferai remarquer qu'aux concours du Conservatoire, quand on voit défiler 37 pièces comiques, les scènes de Capus sont parmi celles qui, isolées, se défendent le mieux. C'est ici question de texte, et le dialogue de Capus est de ceux qui font le plus d'effet.

Supposez qu'une pièce de Capus soit

Simon and Laura, Alan Melville. M : Murray Macdonald. D : Alan Tagg. Strand Theatre London. 1954. P : Angus McBean.

An actor and actress, out of love, appear on television as an ideal married couple with disastrous results.

Un acteur et une actrice qui ont cessé de s'aimer doivent paraître à la télévision comme le couple idéal : le résultat est désastreux.

The Solid Gold Cadillac, Howard Teichmann and George S. Kaufman. M : Kaufman. D : Edward Gilbert. Belasco Theatre, New York. 1953. P : Fred Fehl. — By virtue of asking embarrassing questions at a stockholders' meeting, a little old woman ends by gaining control of a colossal corporation. — A force de poser des questions embarrassantes, une petite vieille dame finit par gagner le contrôle d'une colossale industrie.

by Madeleine Renaud and produced by Barrault would be a most Parisian « avant-garde » performance.

A. Roussin — I think mainly that yesterday's vaudeville becomes to-day's « avant-garde » when it interests the big dressmakers.

R. Ferdinand — It must be confessed that the plays of the old repertory are not always put on with the same care as new plays.

A. Roussin — I disagree ! Look, for instance, at the pains lavished by Simone Berriau on the revival of Tristan Bernard's *Petit Café*. And by Barrault on Feydeau's *Occupe-toi d'Amélie*. Those plays, in fact, can only be revived with the help of the « couturiers » who confer on them their classical quality.

P.-L. Mignon — When you composed *Les Invités du Bon Dieu* did you begin with a vaudevillesque plot?

A. Salacrou — Yes.

P.-L. Mignon — But you had no intention of creating a vaudeville?

A. Salacrou — True. I wanted to do something quite different. But since we are discussing my plays, I would prefer to take another example.

At first I took myself for a tragic writer.

adoptée demain par un Jean-Louis Barrault, qui donne leurs titres de noblesse à tous les auteurs comiques qu'il présente, eh bien! *Les Maris de Léontine* joué par Madeleine Renaud et monté par Jean-Louis Barrault, ce serait un spectacle d'avant-garde très parisien.

A. Roussin — Je crois surtout que le vaudeville d'autrefois devient aujourd'hui un spectacle d'avant-garde dès qu'on a affaire aux couturiers.

R. Ferdinand — Il faut dire que le vieux répertoire n'est pas toujours monté avec autant de soin qu'une pièce moderne.

A. Roussin — Je ne suis pas de cet avis! Regardez par exemple le soin qu'a donné, à juste titre, Simone Berriau à la reprise du *Petit Café* de Tristan Bernard. Et *Occupe-toi d'Amélie* de Feydeau chez Barrault? Ces pièces-là ne peuvent se reprendre que, justement, avec l'apport du couturier qui leur confère leur côté classique.

P.-L. Mignon — Armand Salacrou, quand vous avez composé *Les Invités du Bon Dieu*, vous êtes parti d'une intrigue vaudevillesque?

A. Salacrou — Oui.

P.-L. Mignon — Mais vous n'aviez pas l'intention de faire un vaudeville?

A. Salacrou — C'est exact. Je voulais

My first plays are tragedies. I had therefore written a play which was a tragedy to me and which Dullin produced as big drama. It was called *Patchouli*. It had never occurred to me that I could make anyone laugh. *Patchouli* was a failure, but it was my first revelation of laughter. It is a very sombre, very agitated story which takes place in a port. A man is in a low dive with girls when suddenly his wife comes in. It was a dramatic situation. Previously he had put some pennies in a musical box which began to play and the opening gambit was « Stop that music » to which the waiter replied « Got to wait for the end of the reel », which touched off a peal of laughter.

R. Ferdinand — It was indeed a broad comic effect.

A. Salacrou — But to me, as I wrote, it was a simple truism : one was obliged to « wait for the end of the reel ».

I have spread myself rather over this minor anecdote because it sets forth that comedy of situation which surpasses comedy of words.

I was struck in the performance of *Tartuffe* by what I call the table scene. The

faire tout à fait autre chose. Mais puisqu'on parle de mon théâtre, je voudrais prendre un autre exemple.

A mes débuts, je me prenais pour un auteur tragique. Mes premières pièces sont des pièces tragiques. J'avais donc écrit une pièce qui était une tragédie pour moi et que Dullin avait montée comme un grand drame. Elle s'intitulait *Patchouli*. Il ne m'était jamais venu à l'idée que je pourrais faire rire quelqu'un. *Patchouli* a été un échec, mais j'ai eu là pour la première fois la révélation du rire. C'est une histoire très sombre, très mouvementée. Elle se déroule dans un port. Un homme se trouve dans un cabaret de troisième zone avec des filles, lorsque tout à coup, sa femme entre. La situation était dramatique. Or, il avait mis auparavant cinq ou dix sous dans une boîte à musique qui était en train de jouer. Sa première réplique était : « Arrêtez la musique. » Mais le garçon répondait : « Faut attendre la fin du rouleau. » Eh bien, le « Faut attendre la fin du rouleau » déclencha un éclat de rire énorme.

R. Ferdinand — C'était en effet un gros effet comique.

A. Salacrou — Mais pour moi quand je l'écrivais, c'était une évidence : il fallait attendre la fin du rouleau !

Je me suis étendu un peu longuement sur cette petite anecdote parce qu'elle met en évidence ce comique de situation qui dépasse le comique des mots.

J'ai été frappé à la représentation de *Tartuffe*, par la scène que j'appelle la scène de la table. Le mari entend sous la table les propos galants de Tartuffe à sa femme. C'est une situation typique de vaudeville. Eh bien, j'ai été absolument frappé de constater lors de récentes interprétations que cela ne fait presque plus d'effet.

Donald Cook, Cloris Leachman and Jackie Cooper in *King of Hearts*, Jean Kerr and Eleanor Brooke. M : Walter F. Kerr. D : Frederick Fox. Lyceum Theatre, New York. 1954. P : Bill Doll.

His attractive secretary is about to marry a fastuous, egotistical comic-strip artist. When a young assistant ghost-artist...

D'un comique souvent pointu, cette pièce s'en prend à un célèbre dessinateur de « comics », égoïste et infatué de lui-même.

husband under the table overhears Tartuffe's advances to his wife. It is a typical vaudeville situation. Well, I was enormously struck by the fact that in recent interpretations it had almost no effect.

R. FERDINAND — Everything depends on how it is played.

A. ROUSSIN — This part of the repertory is no longer played in the style in which it was written. People try to give it nobility by making it discreet. As for the table scene, what makes the difference is that nowadays the great actor plays Tartuffe while Molière himself played Orgon. That is what everyone forgets. Molière was the great actor of his company and if he played Orgon it was because Orgon was the comic part. And Molière, under the table, undertook to make people laugh. We have all known this kind of thing. For example when one of our own plays is produced abroad, we have not been present at rehearsals and are confronted on arrival with an entirely new play. None of the laughs come in the usual places.

P.-L. MIGNON — But, apart from the very precise distinction between tragedy and comedy, there is at present an unquestionable desire, often expressly declared, to mingle comic and dramatic expression.

A. ROUSSIN — As in farce, because we are in an epoch of paroxysm. The theatre has been brought back to its two essential poles, which is fortunate both for tragedy, (real tragedy, not drama) and for the comedy of frank laughter, like Feydeau.

Whether one likes it or not, the two playwrights most often performed in the last twenty five years are Claudel and Feydeau. Mystery and tragedy on the one hand, laughter-provoking comedy on the other.

R. FERDINAND — Is there then no room left for humour?

A. ROUSSIN — That is because at the moment we need a type of comedy with more sinew, more tragic substructure. If we seek to define this contemporary farce I think of *Ardèle ou la Marguerite* and *La Tête des Autres* both of which are at the same time exceedingly harsh and highly comical.

P.-L. MIGNON — What you are saying seems to me capital. It means, in short, that

R. FERDINAND — Cela dépend comment on le joue.

A. ROUSSIN — On ne joue plus ce répertoire dans le style où il est écrit. On veut l'anoblir en le rendant très discret. Pour cette scène de la table, ce qui fait la différence, c'est qu'actuellement le grand acteur joue Tartuffe alors que Molière jouait Orgon. Voilà ce qu'on oublie toujours. Molière était le grand acteur comique de sa troupe et s'il jouait Orgon, c'est qu'Orgon était le rôle comique. Et Molière, sous la table, se chargeait de faire rire les gens. Nous avons tous connu cela. Lorsque, par exemple, on joue une de nos pièces à l'étranger, nous ne sommes pas là aux répétitions et nous voyons en arrivant une autre pièce. On ne rit plus à l'endroit habituel.

P.-L. MIGNON — Mais indépendamment de cette distinction très précise du comique et du tragique, il y a incontestablement aujourd'hui une volonté — puisque certains le déclarent expressément — de mêler expressions comiques et dramatiques.

A. ROUSSIN — Dans le sens de la farce, parce que nous sommes à une époque de paroxysme. Le théâtre a été ramené vers ses deux pôles essentiels et c'est très heureux à la fois pour la tragédie, la vraie tragédie, non plus le drame, et la comédie où l'on rit d'une façon évidente, comme dans Feydeau.

Les deux auteurs les plus joués depuis vingt-cinq ans sont Claudel et Feydeau, qu'on le veuille ou non. D'une part le mystère ou la tragédie, d'autre part, la pièce comique qui fait rire.

R. FERDINAND — Alors, il n'y a plus de place pour l'humour?

A. ROUSSIN — C'est qu'actuellement on a besoin d'un comique plus nerveux, d'un comique qui a plus de dessous tragiques. Si nous voulons définir cette farce d'aujourd'hui, je pense à *Ardèle ou la Marguerite*, à *La Tête des Autres*, des pièces qui sont à la fois très dures et très comiques.

P.-L. MIGNON — Ce que vous dites me semble important, c'est qu'en somme des auteurs très différents se rejoignent par une même opposition de tons. Vous citiez Anouilh, Marcel Aymé. Mais vous-même?

A. ROUSSIN — Non, je crois qu'il y a une

very diverse authors are allied in their use of sharply contrasted tone. You mention Anouilh and Marcel Aymé. How about yourself?

A. Roussin — I think there is a margin between the comedy that simply aims at raising laughter and the type of farce we are trying to define. What may be called farce, and towards which we are all tending, is...

A. Salacrou — a comedy we dare not write as a tragedy.

P.-L. Mignon — But why a tragedy which dare not give its name?

A. Salacrou — You need tragic power to write a tragedy. But I always revert to this, it is our times which are tragic. I have no desire to recall to you what has happened since 1914, but in my time on earth I have seen nothing but deaths and crimes. When we laugh, it is something like a dance of death. There have been other times as black throughout the ages, when men danced with corpses. That was the famous dance of death. We ourselves are in a period when farce represents our dance of death. Roussin has just written a play with death in its title : *Le Mari, la Femme et la Mort.*

R. Ferdinand — Macabre comedy has always existed.

A. Roussin — There is nothing of it in Feydeau !

P.-L. Mignon — What place is there then for comedy of «nuances»! I know that André. Roussin has taken up his pen in its defence.

A. Roussin — I wished to defend a kind of comedy that is in the grand tradition, in the gracious manner of the theatre, that of Marivaux. For better or worse, Marivaux never brought the destiny of the world in question. He told tales of love, of knights, princesses and countesses. There are some very charming plays in this style which have enjoyed enormous success because they remind one of an attractive evening. And there are two plays a year, not ten, which really move one !

A. Salacrou — But now has not the cinema replaced the facile theatre? just as photography has clearly influenced painting. The portrait painter has disappeared. I marge entre la pièce comique qui veut seulement faire rire et la farce que nous cherchons à définir. Ce qu'on peut appeler la farce et ce vers quoi, tous, nous tendons quand même, c'est...

A. Salacrou — Une comédie qu'on n'ose pas écrire en tragédie.

P.-L. Mignon — Pourquoi cette tragédie qui n'ose pas dire son nom?

A. Salacrou — Il faut avoir un souffle tragique pour écrire une tragédie. Et j'en reviens toujours à ceci, que c'est notre époque qui est tragique. Je ne veux pas vous rappeler ce qui s'est passé depuis 1914, mais depuis que je suis sur la terre, je n'ai vu que des morts et des crimes. Quand nous rions, c'est un peu la danse des morts. Il y a eu d'autres époques aussi noires à travers l'histoire où l'on dansait avec des cadavres, c'était les fameuses danses des morts. Nous sommes dans une période où les farces sont nos danses des morts. Roussin vient de faire une pièce comique et il y a le mot « mort » dans le titre : *Le Mari, la Femme et la Mort.*

R. Ferdinand — Le comique macabre a toujours existé.

A. Roussin — On ne le trouve pas dans Feydeau!

P.-L. Mignon — Mais alors quelle est la place d'un comique de nuances? Je sais qu'André Roussin a récemment pris la plume pour le défendre.

A. Roussin — J'ai voulu défendre une comédie qui est dans une grande tradition, dans la tradition du théâtre gracieux, celui de Marivaux. Qu'on le veuille ou non, Marivaux n'a jamais mis en cause le sort du monde. Il a raconté des histoires d'amour, de chevaliers, de princesses et de comtesses. Dans le même genre, il y a des pièces très charmantes qui ont eu un très gros succès parce qu'elles font passer une soirée agréable. Il y a deux pièces par an qui vous bouleversent, il n'y en a pas dix!

A. Salacrou — Maintenant est-ce que le cinéma n'a pas pris la place du théâtre facile? De même que la photographie a eu une influence très nette sur la peinture, le peintre de portraits a disparu. Je me demande si dans une certaine mesure, le cinéma n'a pas pris la place du simple divertissement,

Helen Hayes, Heller Halliday, George Abbott and Mary Martin in *The Skin of our Teeth*, Thornton Wilder. M : Alan Schneider. D : Lester Polakov. A.N.T.A. Theatre, New York. 1955. P : Roderick Mac Arthur.

A story of man's struggle for survival through the ages, told in terms of comedy and farce.

Sur le ton de la farce, l'histoire de l'Humanité décidée à survivre

wonder whether up to a
has not replaced mere div
tion the fact that it has
theatres. For the publi
actor on the screen
mance by a local co
is that the cinema
kind of performanc
to give.

A. Roussin — theatre used to cos
the last twenty yea
the French spirit
wood. The Frenc
of Mr Lubitsch's
correspond with t
Caillavet, or what
spirit.

R. Ferdinand — tude is rather quee
vision. The provinc
welcome to compa
by de Flers, Donna
half and half theat
vast audience. The pr
es the repertory regis
playwrights most ofte
among them a consider
of good quality, which
experimental dramas, bu
And there is life in them

a ruiné les théâtres
re aller voir un
e de suivre
ocale. J'ai
aujour-
nnait
que
effet
ous
l'on
prit
de
ient
s et
sien.
dant
peu
que
ésente
ies de
cellent.
a une
que dans
regarde
qui sont
t qu'il y a
s de bonne
ni des pièces
ièces de bon
vivant...

A. Salacrou — But a life which is gently ebbing all the same.

A. Roussin — The revival of *Primerose* at the Comédie-Française was one of the biggest financial successes. So it is obvious there is a huge public for that style of play.

A. Salacrou — No doubt. But we cannot so easily furnish that type of comedy. I think we are automatically borne along by the life around us, by the times in which we live.

P.-L. Mignon — When all is said and done is it in fact possible to define the celebrated term « boulevardier » that has been applied for fifty years to a certain type of comedy?

A. Roussin — I should like someone to define the « non-boulevardier » theatre.

A. Salacrou — Mais qui s'endort tout de même doucement.

A. Roussin — La reprise de *Primerose* à la Comédie Française a été l'un des plus gros succès financiers. Donc il est évident qu'il y a un public très vaste pour ce genre.

A. Salacrou — Sans doute, mais ce genre de comique-là ne sort plus aussi facilement de nous. Je crois qu'on est automatiquement porté par la vie qui nous entoure, par l'époque à laquelle nous vivons.

P.-L. Mignon — Est-ce qu'on peut tout de même préciser ce fameux terme de « boulevardier » appliqué depuis 50 ans à un certain théâtre comique?

A. Roussin — Je voudrais qu'on me définisse ce qu'est le théâtre de « non-boulevard ».

A. Salacrou — On peut donner la définition

Denton and Kim Stan-
us Stop, William Inge.
old Clurman. D : Boris
. Music Box Theatre,
ork. 1955. P : Zinn
Arthur.

anding of an assortment
ple in a roadside cafe
o an explosive love affair
en a small-town cabaret
and a naive cowboy.

autocar débarque sa car-
on humaine et nous assis-
aux entreprises d'un cow-
un peu simple qui poursuit
son amour une petite chan-
teuse de cabaret.

Eduardo De Filippo in *La Grande Magia*, E. De Filippo. M : E. De Filippo. Teatro Eliseo, Roma. 1950. P : Bosio. — Is a deceived husband to open the box where a conjurer claims to have shut up his erring wife...? — Un mari trompé ouvrira-t-il ou non la boîte où un illusionniste prétend avoir enfermé l'adultère...?

A. Salacrou — It is possible to give an historical definition. The « non-boulevardier » theatre was the theatre of Dullin, Jouvet, Pitoëff and Baty.

A. Roussin — We are now making the discovery that Feydeau, the reviled author of 1900 who triumphed but without esteem has, ever since Marcel Herrand first revived him with a Dior touch, graduated into all the art theatres of Paris and even into the Comédie-Française. What was « boulevard » twenty years ago has become artistic.

R. Ferdinand — The « boulevard » is the forerunner of classicism. I observe that you call a play out of date in respect of twenty years earlier or later, but you yourself recognize that they sometimes get re-classed as classics. It is therefore a calendar matter. A play may be out of date for us, but not for those who see it twenty years hence.

A. Roussin — It is a matter of style, of dialogue. The good fortune of a foreign author is that after such an interval he gets re-written or retranslated.

R. Ferdinand — I would add that the actors corresponding to these big parts no longer exist. The parts seem out of date because they are no longer performed by

de façon historique. Cela a été le théâtre de Dullin, de Jouvet, de Pitoëff, de Baty.

A. Roussin — Aujourd'hui nous constatons que Feydeau, qui était l'auteur vilipendé de 1900, qui avait un triomphe mais qu'on n'estimait pas, a passé, depuis la première fois que Marcel Herrand l'a remonté avec le côté Dior de son spectacle, dans tous les théâtres d'art de Paris et à la Comédie Française. Donc ce qui était le Boulevard il y a vingt ans est devenu artistique.

R. Ferdinand — Le boulevard, c'est l'avant-garde du classique. Je constate que vous appelez démodée une pièce par rapport à vingt ans avant ou après. Mais vous reconnaissez vous-même qu'elle se reclasse dans les classiques quelquefois. Donc c'est une question de calendrier. Elle est démodée pour nous mais peut-être pas pour ceux qui la verront dans vingt ans.

A. Roussin — C'est une question de style, de dialogue. Et la chance de l'auteur étranger à ce moment-là, c'est qu'on le récrit, on le retraduit.

R. Ferdinand — J'ajoute qu'il n'y a plus les acteurs correspondant à ces grands rôles. Ces rôles ont l'air démodé parce qu'ils ne sont plus défendus par des troupes qui leur

appropriate companies such as the old company of the Variétés.

A. Roussin — But when you do find an actor capable of playing one of the big parts of this repertory, and even of a previous one, that of Frédérick Lemaître for example, you are obliged to rewrite the play : *Kean* for example ! Nowadays we say « Well and good, we must not take liberties with Molière ». But thirty years after his death someone might have said « How good Molière would be if one could only rewrite him ! »

conviennent, comme était la troupe des Variétés.

A. Roussin — Mais quand vous retrouvez un acteur capable de jouer un grand rôle de ce répertoire — et même d'un répertoire antérieur, celui de Frédérick Lemaître, par exemple, il faut récrire la pièce : *Kean* par exemple! Aujourd'hui nous disons : « Bon, on ne touche pas à Molière. » Mais quelqu'un trente ans après sa mort, aurait pu dire : « Ce serait parfait, Molière, si on pouvait le récrire! »

WHAT THEY THINK OF IT...

CE QU'EN PENSENT...

Denis CANNAN

A discussion of the same subject by English playwrights would be dominated by a ghost : Bernard Shaw. Shaw is the ruler used to measure the writer of « serious » comedy —used, too, to rap the writer's knuckles when he fails to produce a message, a panacea. But plays of reform are out of date. Our innumerable committees can right our wrongs far more effectively than playwrights.

If the writer has any purpose at all it is surely only to help other people to think more clearly and feel more profoundly. If there is to be peace in the next half century, men will be concerned not with problems of social reorganization (which gave subjects to our playwrights of the nineties) but with problems of personal organization : the fight against boredom and the sense of futility, the fulfilment of personality in a world which demands only our routine labour and acquiescence. In such a world comedy seems to me to have both a subject and a purpose : the investigation of the private life.

« Know thyself... » How many modern

UN débat de cet ordre entre dramaturges britanniques serait dominé par l'ombre de Bernard Shaw. Shaw est la règle qui sert à mesurer l'auteur de comédies « sérieuses » — et à lui donner sur les ongles s'il néglige d'apporter un message, une panacée. Or les pièces à thèse sont démodées et nos innombrables comités sont bien plus à même de redresser nos erreurs que les dramaturges.

Si l'écrivain se donne un but, ce ne peut être assurément que d'aider les autres à penser plus clair et à sentir plus profond. D'ailleurs si la paix doit régner durant le prochain demi-siècle, les hommes auront moins à se préoccuper de la réorganisation sociale (qui fut un bon sujet vers 1890), que de l'organisation personnelle : la lutte contre l'ennui et le sentiment d'inutilité, l'épanouissement de la personnalité dans un monde qui exige soumission et travail routinier. Dans un tel monde, la comédie me paraît trouver, et un sujet, et un objet : l'étude de la vie privée.

« Connais-toi toi-même... » Combien de comédies modernes nous y aident-elles? Nous,

You and Your Wife, Denis Cannan. M : John Moody. D : Patrick Robertson. Theatre Royal, Bristol. 1955. P : Desmond Tripp.

A graceful comedy draped on the framework of conventional farce.

Sur un schéma de farce traditionnel, Cannan élabore une très charmante comédie.

comedies help us to do this? We playwrights may be twenty years behind the times, but we are nearly a century behind the novelists.

auteurs dramatiques, sommes en retard de vingt ans peut-être sur les événements, mais sur les romanciers, de presque un siècle!

Denis CANNAN

Marc CONNELLY

THERE is never any fundamental change in the demands of the theatre-going public. Ancient audiences relished Sophocles' solemnity and Aristophanes' gaiety because of the very same human needs that made later generations welcome the advent of Racine and Molière. External factors have only a fraction of the influence on theatrical appetite opportunists think they do. The individual who thinks he knows « what the public wants » really knows only the box-office statistics and is almost invariably devoid of creative imagination.

Molière's successes were not the results of a « demand » by a public whose taste had been conditioned by circumstances outside the theatre. His popularity was due to the fact that he was able to provide the delicious

LES goûts du public théâtral n'ont jamais subi de modifications fondamentales. Si la solennité de Sophocle et la gaîté d'Aristophane plaisaient aux spectateurs de leur époque, c'est en raison des mêmes besoins humains qui firent acclamer par les générations ultérieures l'avènement de Racine et de Molière. Les facteurs externes exercent sur l'attente des amateurs de théâtre une influence moindre que ne le pensent les opportunistes. L'individu qui croit connaître « ce que demande le public » ne s'appuie en réalité que sur des statistiques de recettes et se découvre presque toujours dépourvu d'imagination créatrice.

Les succès de Molière ne résultaient pas de la « demande » d'un public dont les goûts avaient été conditionnés par des circonstances

concoctions of a humorous genius who was also a master of stagecraft. If the theatre itself is free, the articulate artist will make himself welcome any time and anywhere.

Marc CONNELLY

extérieures. Sa popularité naquit du fait qu'il était en mesure de présenter les fruits d'un génie allègre, doublé d'un maître technicien. Dans un théâtre libre, l'artiste éloquent sera partout et toujours le bienvenu.

Philip HOPE-WALLACE

I like to try to picture a British equivalent of this admirably intelligent conversazione. It is not easy to imagine; not because English dramatists do not think seriously about the categories of drama, tragedy, comedy, farce, not to mention the « tragedy of our times », but because we are less practised in making neat generalisations and « rules » about such things. This has always been a French talent; why ! our dear neighbours were shaping their language with books of rules for all time to come when we were still stirring in anything that came in useful. And why should *we* torment ourselves about mixed styles? Shakespeare put a drunk scene into « Macbeth », a music-hall cross talk duet into « Hamlet », strings of dubious puns into « Lear » and constantly clouds the sunshine of his comedy with the blackest clouds. But the distinguished dramatists here do not refer to Shakespeare. Do they indeed refer to any dramatist outside their own country? (Can you imagine such a discussion in any other land where the great international names did not crop up? Happy France, with its tradition so strong that no one need seek further afield. Or is it such an advantage?)

At any rate I have read the discussion with enormous interest : only in one instant would I as an Englishman dissent : when M. Salacrou says « All my life I have seen only crimes and sorrows ». It is true, we have passed through much horror; but was it really greater than that of many other generations? At the risk of sounding fatuous (a duty, sometimes) I think not all Englishmen would agree. *Sunt lacrimae rerum* certainly. But have we not also laughed? Did we not, even recently, « have the last laugh »?

Philip HOPE-WALLACE

J'ESSAYE d'imaginer un équivalent anglais de cet échange de vues brillant d'intelligence. Ce n'est guère facile. Non que les auteurs anglais se désintéressent des différentes catégories dramatiques : tragédie, comédie et farce, sans compter « le tragique de notre temps ». Mais nous avons moins l'habitude de généraliser et de légiférer dans ce domaine. C'est là une spécialité de nos amis français. Car leur langue a été façonnée à un moment où nous-mêmes adoptions tout ce qui nous tombait sous la main.

Et pourquoi *nous*, nous tourmenter au sujet du mélange des genres? Shakespeare n'a-t-il pas introduit une scène d'ivresse dans *Macbeth*, un duo de music-hall dans *Hamlet*, une série de méchants calembours dans *Le Roi Lear*. Le soleil de ses comédies n'est-il pas fréquemment obscurci par de sombres nuées? Mais dans leur conversation, ces dramaturges distingués ne se réfèrent pas à Shakespeare. Se réfèrent-ils du reste à un seul auteur étranger? Et pouvez-vous vous figurer une pareille discussion, dans n'importe quel autre pays, sans que soient évoqués les grands noms du théâtre international? Heureuse France, avec sa tradition tellement solide que personne n'éprouve le besoin d'aller voir ailleurs. Mais est-ce bien un avantage?

De toute façon c'est avec beaucoup d'intérêt que j'ai lu cette discussion. Sur un point seulement, comme Anglais, je ne serais pas trop d'accord. « Depuis que je suis sur la terre, dit Salacrou, je n'ai vu que des morts et des crimes. » C'est exact : nous avons traversé beaucoup d'horreurs. Mais était-ce réellement plus terrible que ce qu'ont connu beaucoup d'autres générations? N'avons-nous pas ri, aussi? Et même récemment, n'avons-nous pas été « les derniers à rire »?

Philip HOPE-WALLACE

LE THÉATRE SOCIAL CONTEMPORAIN

John GASSNER

OF all the enterprises of the modern theatre the effort to make the drama directly responsive to contemporary realities has been the most challenging to playwrights, producers, and critics. A substantial history of the modern drama could be written in terms of the influx of social thought into a field that has been mainly identified with commercial and non-commercial objectives of « entertainment ». For the past quarter of a century especially, we have had nothing but conditions of crisis conducive to social analysis and protest. Only actual political oppression has ever driven social awareness and protest out of the theatre or perverted it to antisocial uses.

In reviewing the recent period, one recalls one enterprise after another that expressed social and political ideals. One recalls the vigorous effort to create a socially minded theatre in the United States during the nineteen thirties and the high artistry of the Group Theatre which continues to influence the American theatre, although the Group Theatre itself has been defunct since 1941. One remembers, too, the courageous stand of the democratic theatre of Prague until Hitler's march into Czecho-Slovakia, the struggle to maintain a free German-speaking theatre in Switzerland, the independance of the Scandinavian stage, the vigorous war-effort of the theatre in the

DE toutes les tentatives faites de nos jours à la scène, celle qui consiste à la rendre perméable aux réalités contemporaines s'est imposée, tel un défi, à tous ceux qui vivent du théâtre : auteurs, producteurs et critiques. La pénétration de la pensée sociale dans un domaine généralement voué jusqu'alors au divertissement (qu'il fût ou non à visées commerciales), pourrait fournir le fil conducteur d'une histoire du théâtre moderne. Depuis ces vingt-cinq dernières années surtout, nous n'avons connu que des périodes de crise propices à l'analyse de la société et aux revendications qui en résultent. Il a fallu l'oppression politique pour bannir de la scène conscience et protestation sociales, ou les dénaturer à des fins antisociales.

Si l'on se remémore un récent passé, on verra une lignée ininterrompue d'œuvres exprimant des idéaux sociaux et politiques. On se souviendra du vigoureux effort entrepris aux Etats-Unis au cours des années trente, pour créer un théâtre à tendances sociales, ainsi que du haut niveau artistique atteint par le « Group Theatre », dont l'influence continue à s'exercer, malgré sa disparition en 1941. On se rappellera aussi l'attitude courageuse du théâtre démocratique de Prague jusqu'à l'invasion hitlérienne; la lutte pour maintenir un théâtre de libre expression allemande en Suisse; l'indépendance de la scène scandinave; le

U.S.S.R., the U.S.O. tours of American actors to the war-fronts, and the perseverance of the « blitzed » English theatre which produced high-hearted plays by English playwrights such as J.B. Priestley and heartening American plays such as Irwin Shaw's *The Gentle People* and Robert Ardrey's *Thunder Rock*. Nor are we likely to overlook the adeptness with which the wartime Parisian theatre managed to produce social dramas such as Anouilh's *Antigone* and Sartre's *The Flies* and *No Exit* under military occupation; and no doubt the informed historian can enlarge the record with accounts of the Irish theatre, which produced plays by Paul Vincent Carroll and O'Casey despite fanatical opposition, the Polish theatre, the Latin American theatre, the stage in Israel, and the post-war Italian theatre. It will be perhaps sufficient to say at this point that no country in which the theatre has had any vitality has lacked playwrights who have treated the social scene, whether the theatre be as young and formative as the Puerto Rican, for which René Marques has been writing, or as well-established and large as the Russian, It is surely unnecessary to prove the obvious prevalence of social drama. We can more profitably concern our-

puissant effort de guerre du théâtre en U.R.S.S.; les tournées d'acteurs américains aux armées; la ténacité de la scène anglaise pendant le « blitz », où furent montées des pièces toniques de dramaturges britanniques, tel J.B. Priestley, et américains, comme Irwin Shaw *(The Gentle People)* et Robert Ardrey *(Thunder Rock)*. Et nous ne sommes pas près d'oublier l'habileté avec laquelle le théâtre parisien parvint à présenter sous l'occupation des drames sociaux tels que l'*Antigone* d'Anouilh, *Les Mouches* et *Huis-Clos* de Sartre. L'historien bien informé pourra d'ailleurs allonger cette liste en mentionnant les activités du théâtre irlandais, qui monta des œuvres de Paul Vincent Carroll et de Sean O'Casey, en dépit d'une opposition fanatique; sans compter la Pologne, l'Amérique latine, Israël et l'Italie d'après guerre. Sans doute suffira-t-il d'observer ici qu'aucun pays doué de quelque vitalité dans le domaine du théâtre, n'a manqué de dramaturges pour porter les problèmes sociaux à la scène, qu'il s'agisse d'un théâtre jeune et en pleine croissance, comme celui de Porto-Rico (pour lequel écrivit René Marques), ou d'une institution bien assise et de grande envergure comme en Russie. Point n'est besoin de prouver l'évidente prédomi-

The Gentle People, Irwin Shaw. M : Harold Clurman. D : Boris Aronson. Belasco Theatre, New York. 1939. P : Valente.

A story of extortion practised by a racketeer on two old men who fish off a New York pier.

Le chantage qu'exerce un gangster sur deux braves vieux qui pêchent au pied d'une estacade à New-York.

Thunder Rock, Robert Ardrey. M : Elia Kazan. D : Mordecai Gorelik. Mansfield Theatre, New York. 1939. P : Vandamm.

In his solitude, a young lighthouse keeper creates a ghost world and discovers that he has to come out and fight.

Dans sa solitude, un jeune gardien de phare fait revivre un monde de fantômes et découvre qu'il lui faut se réveiller et combattre.

selves with its present character and problems.

It is my view that the classic modern period represented by the achievements of Ibsen, Shaw, and Chekhov has been succeeded by an age of confusion which has tended to debilitate playwriting. I sometimes think, indeed, that it is more necessary nowadays to protect the genre of social

nance du théâtre social. Mieux vaut examiner son caractère et ses problèmes actuels.

★

A mon sens, notre moderne classicisme, représenté par ces points d'aboutissement que sont les œuvres d'Ibsen, de Shaw et de Tchékov, a été suivi d'une période de con-

All my Sons, Arthur Miller. M : Robert Braune. D : Sam Rolph. Peninsula Little Theatre, San Mateo, California. 1947.

The story of a war profiteer who made defective airplane parts which resulted in many deaths, including that of one of his sons.

Un profiteur de guerre a fabriqué des pièces d'avion défectueuses, semant ainsi la mort jusque dans sa propre famille.

drama from its friends than from its enemies. We have always known where its enemies stood whenever they told the playwright to renounce his concern with problems and to confine himself to « entertainment » or to fix his eyes on the empyrean of unsullied poetry. It is harder to know where the friends stand when they make extravagant claims for social drama as the only significant kind of playwriting and than proceed to twist this genre into a mere instrument for the moralist, propagandist or journalist. Social drama became a significant modern art not by being didactic but by becoming exploratory; and not by being journalistic, but by becoming expressive—that is, penetrative and imaginative. It was *creation*, not *imitation*. It was not the mere presence or solution of a problem in a play that held out the promise of vital theatre after 1870. If the social theatre is not ultimately destroyed by blind partisanship, it stands a good chance of being destroyed by bland boredom. And frequently the partisanship and the boredom are inseparable. As for the partisanship, I do not, of course, mean that the playwright should not write with conviction and passion. The trouble is simply that we can have too much conviction by rote or formula and too much passion *via*

fusion très débilitante pour la littérature dramatique. Il m'arrive, en effet, de penser qu'il est nécessaire aujourd'hui de garder le théâtre social plutôt de ses amis que de ses ennemis. Ses ennemis, nous n'avons jamais eu de peine à les reconnaître, lorsqu'ils invitaient le dramaturge à se désintéresser de nos problèmes pour se borner à nous divertir ou à contempler les sphères éthérées de la poésie pure. Sont-ils ses amis, en revanche, ces extravagants qui prétendent voir en lui le seul genre valable, et puis le ravalent au rang d'une simple annexe de la morale, de la propagande ou du journalisme?

Le théâtre social a conquis sa place dans l'art — et elle est grande ! — non en démontrant mais en explorant; en misant non sur l'anecdote mais sur l'expression — autrement dit, en faisant preuve d'imagination et d'intelligence. Ainsi fut-il *création*, et non *imitation*. La vitalité du théâtre après 1870 n'était pas due uniquement à la présence ou à la solution, sur scène, d'un problème donné. Si le théâtre social n'est pas étouffé, en fin de compte, par un sectarisme aveugle, il risque fort de l'être par un doux ennui. Sectarisme et ennui vont du reste fréquemment de pair. En condamnant le sectarisme, je n'entends certes pas refuser au dramaturge le droit d'écrire avec conviction et passion.

hysteria, usually the whipped-up hysteria of a party or nation. It doesn't matter where the clichés come from and where the frenzy occurs; the debilitation of the drama is debilitation whether it comes from the political left or right.

The theatre of social awareness once brought into play the acute faculties of such individualists as Ibsen, Shaw, and Chekhov who bestowed great intellectual and artistic credit on the socially oriented drama. That credit began to be whittled away by pusillanimous thinkers and commercially minded showmen from the very start of the modern movement. Proficient pseudo-Ibsenite playwrights such as Pinero and Sudermann blunted the point and softened the impeachments of the pioneers of dramatic modernism, and the adulteration of social drama has continued to the present time. Today the humdrum, more or less standardized, presentation of a milieu and its issues seems to be distinctly in the ascendant. British playwrights are at present only mildly critical and thinly expository, and French playwrights display less energy in social drama than in any other field of theatre. Social drama has also been less vigorous than it was thirty, forty, or even sixty and more years ago in other European countries. The

Malheureusement, la conviction peut se nourrir à l'excès de routine et de formules, et la passion toucher à ce genre d'hystérie qui a souvent pour objet le parti ou la nation. Peu importe d'où proviennent les clichés et où la frénésie se déchaîne : qu'elle soit de gauche ou de droite, une dégénérescence est une dégénérescence.

Le théâtre d'orientation sociale bénéficia du puissant esprit critique d'individualistes tels que Tchékov, Ibsen et Shaw qui lui octroyèrent ses lettres de noblesse intellectuelle et artistique. Mais très vite, des penseurs pusillanimes et des gens de théâtre à l'esprit mercantile parvinrent à le dégrader. D'habiles dramaturges pseudo-ibséniens, comme Pinero et Sudermann, arrondirent les angles et mirent une sourdine aux accusations des pionniers. Cette besogne d'adultération s'est poursuivie jusqu'à nos jours. A l'heure actuelle, la présentation banale, plus ou moins conventionnelle, d'un milieu et de ses conflits semble nettement rallier les suffrages. Les dramaturges britanniques font montre d'autant de modération dans la critique que de réserve dans l'exposé, et leurs confrères français déploient moins d'énergie dans le théâtre social que dans tout autre secteur de l'art dramatique. De même, dans les autres pays européens, le drame social est

Inherit the Wind, Jerome Lawrence and Robert E. Lee. M : Herman Shumlin. D : Peter Larkin. National Theatre, New York. 1955. P : Ted Croner.

The story of a famous lawsuit brought in 1925 by the State of Tennessee against a school-master who had been teaching the Darwin theory to his pupils—a forbidden subject.

L'histoire d'un procès célèbre qui, en 1925, opposa l'État de Tennessee à un maître d'école qui enseignait la théorie de Darwin, alors interdite.

They Came to a City, J.B. Priestley. M : Irene Hentschel. D : Michael Relph. Globe Theatre, London. 1943. P : John Vickers.

The problem, faced by a group of persons, of the choice between this world and a new promised land.

La diversité de réactions d'un groupe de gens qui ont à choisir entre ce monde-ci et une nouvelle terre promise.

theatre in the United States, which displayed great verve during the nineteen twenties and thirties, has also been comparatively circumspect in recent years. Nor is the situation different in the countries where the social responsibility of the theatre has received the greatest emphasis—that is, in the U.S.S.R. and the nations most directly under its influence. Caution or compromise in the arts used to be associated primarily with « bourgeois » complacency and with a timid or shrewd accommodation to the *status quo*. But there has been at least as much absence of independent criticism in the non-bourgeois theatre. In the latter, moreover, we have witnessed the prevalence of a view of the theatre that is primarily utilitarian, and a view that has frequently tethered playwrights to playwriting for use rather than for creative expression is far more likely to promote five-year plans for industrialization and collectivization than to advance the art of drama.

The fact is that there were risks in the enterprise of social theatre from the beginmoins vigoureux qu'il y a trente, quarante ou même soixante ans et plus. Aux Etats-Unis, le théâtre, qui n'avait pas épargné sa verve aux alentours des années 20 et 30, s'est également montré plutôt circonspect ces derniers temps. Et la situation n'est pas différente dans les pays où la responsabilité sociale du théâtre a été proclamée avec le plus d'insistance, c'est-à-dire en U.R.S.S. et dans les pays qui vivent sous son influence. A l'origine, la prudence et le compromis en art étaient habituellement associés à la complaisance « bourgeoise » et à une acceptation timorée ou opportuniste des situations acquises. Mais le théâtre non-bourgeois s'est signalé par une absence au moins égale de libre esprit critique. Nous y avons constaté, en outre, la prédominance d'une conception essentiellement utilitaire, et pareille conception, où l'expression créatrice n'est pas déterminante, semble beaucoup plus apte à promouvoir des plans quinquennaux d'industrialisation et de collectivisation, qu'à faire progresser l'art dramatique.

De fait, dès ses débuts, l'édification d'un

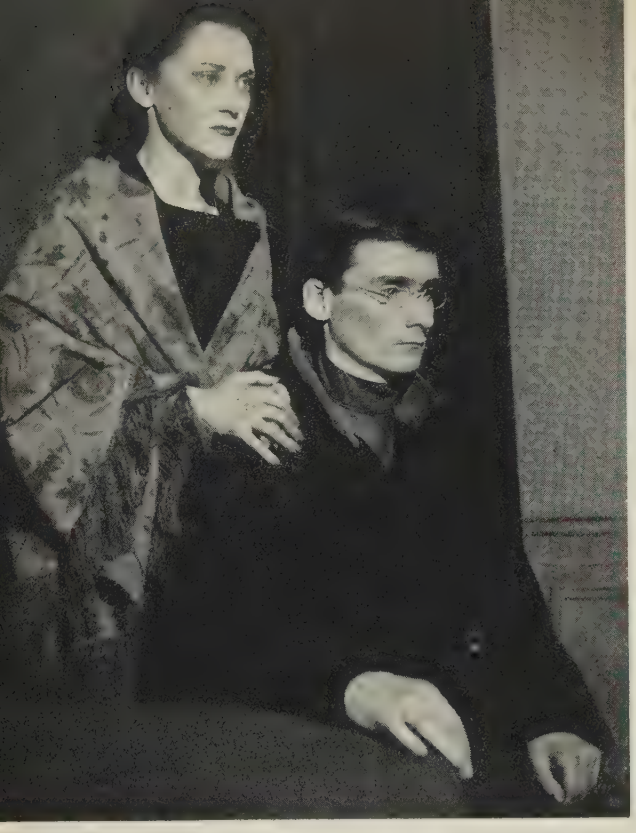
ning. Not the least was the danger that playwriting would be tethered to the objectives, whether worthy or unworthy, of some ruling party or dominant ideology. That risk has proved to be particularly great in recent decades. A great risk, too, was that the dramatic treatment of society would become mere reportage, on the one hand, and mere sermonizing, on the other. In one way or another, it was likely that the drama would become enfeebled, if not indeed subverted as art while it was ostensibly becoming a more or less important social and political instrument. There was, finally, the further danger that once the social drama became identified with utility it would be linked

théâtre social comportait des risques. L'assujettissement de la littérature dramatique aux objectifs, valables ou non, de l'idéologie régnante ou du parti au pouvoir n'était pas le moindre. Ce risque s'est révélé particulièrement menaçant depuis ce dernier quart de siècle. Autre grave danger : que la peinture de la société ne se distinguât point d'un banal reportage, ou ne fût que prétexte à du prêchi-prêcha. De toute manière, le théâtre s'exposait à décliner ou même à périr comme art, s'il devenait ostensiblement un instrument social et politique de quelque importance. Enfin, il fallait craindre qu'une fois identifié avec son utilité, le drame social ne fût désormais lié à une technique et à un

Marching Song, John Whiting. M : Frith Banbury. : Reece Pemberton. St. Martin's Theatre, London. 1954. P : Angus McBean.

A powerful political play which, in spite of certain obscurity, exercises a kind of fascination.

Un drame politique puissant et original qui, en dépit de ses obscurités, semble exercer une sorte de fascination.



Maria Casarès et Michel Bouquet dans *Les Justes*, Albert Camus. M.: Paul Oettly. D : Rosnay. Théâtre Hébertot, Paris. 1949. P : Lipnitzki.

Un groupe de révolutionnaires à Moscou, en 1905, et leurs efforts pour se réconcilier avec l'idée de meurtre.

A group of Moscow revolutionaries in 1905 and their efforts to reconcile themselves to the thought of committing murder.

with some particular style and technique adopted for its allegedly practical usefulness rather than expressiveness. Thus arose the « problem play » in which a problem was prosaically presented and didactically resolved, usually with the help of the contrivances associated with the Scribean « well-made play », even Ibsen succumbed to this widely distributed type of blueprint-dramatics, when he wrote *The Pillars of Society*. The problem play lost caste with every reputable critic and was supposedly displaced by naturalism. Nevertheless, it has retained its hold whenever playwrights have tried to reform their society, and the problem play has returned in an especially primitive and prosaic manner ever since « Socialist Realism » came to be officially sponsored in the U.S.S.R. Nor is there reason to exempt other types of theatre from the charge of sterility when we consider the desiccated character of many naturalistic treatments of the social scene since Zola's time, the hysterics of Central European social expressionism in the nineteen twenties the brassy hollowness of the so-called agit-prop drama, and the mechanistic pretenstyle spécifiques, adoptés pour leur prétendue efficacité pratique plutôt qu'en raison de leur valeur expressive. Ainsi naquit la « pièce à thèse », présentant un problème de façon prosaïque et le résolvant de façon didactique, le plus souvent à l'aide de ficelles empruntées aux « pièces bien faites », à la Scribe. Ibsen lui-même succomba à ces poncifs quand il écrivit *Les Piliers de la Société*.

La pièce à thèse, déchue aux yeux de tous les critiques compétents, fut tenue pour supplantée par le naturalisme. Toutefois, elle a gardé son empire partout où des dramaturges ont tenté de réformer la société, et elle est réapparue en U.R.S.S. sous une forme particulièrement primaire et prosaïque depuis la consécration officielle du « Réalisme socialiste ». Et il n'y a pas de raison de soustraire d'autres genres de théâtre à l'accusation de stérilité, si l'on considère le caractère desséché de bon nombre de pièces naturalistes depuis Zola, la « crise de nerfs » de l'expressionnisme d'Europe centrale vers les années vingt, le vide tapageur du théâtre dit « d'agitation et de propagande », et les prétentions techniques du « constructivisme » et du « futurisme ».

Ceci dit, souvenons-nous des œuvres qui ont vu le jour durant ces vingt dernières années, et alors, malgré tout, nous ne serons plus tentés de rayer le théâtre social d'un trait de plume, comme si c'était un genre périmé. Au contraire, le théâtre social doit

sions of « constructivism » and « futurism ».

Still, there is no reason to write off the social drama as a lost genre when we review the work of the last two decades. On the contrary, the social drama must be an exceptionally sturdy genre if it was able to withstand the assaults of its foes and friends, years of totalitarian rule, international tension, and war, as well as the seductions of commercial showmanship. Out of the social passions of the age came the fiery spirit and poetic colloqualism of Clifford Odets in his plays of the 'thirties (especially *Awake and Sing* and *Golden Boy*); the vigorous and dark satire of Lillian Hellman, especially in *The Little Foxes*, that recalls Henry Becque's comic art; the most effective of Maxwell Anderson's poetic efforts, *Winterset* and *High Tor;* Robert Sherwood's eloquent despairs and affirmations in *The Petrified Forest, Idiot's Delight*, and *Abe Lincoln in Illinois;* and Arthur Miller's broodings and thunderings on the theme of social responsibility in *All My Sons, Death of a Salesman* and *The Crucible.* It is perhaps especially worth noting that all these playwrights wrote for the New York stage, which is not state-controlled and is an

être un genre exceptionnellement robuste, pour avoir résisté aux assauts de ses adversaires et de ses partisans, à des années de régime totalitaire, de tension internationale et de guerre, ainsi qu'aux séductions du théâtre commercial. Cet âge de passions sociales a révélé l'esprit fougueux et la poésie familière de Clifford Odets, dans ses pièces des années trente (spécialement *Awake and Sing* et *Golden Boy*), la satire amère et vigoureuse de Lillian Hellman (dans *The Little Foxes* notamment), qui rappelle le génie comique d'Henry Becque; les tentatives poétiques les plus heureuses de Maxwell Anderson : *Winterset* et *High Tor*; les affirmations et les désespoirs éloquents de Robert Sherwood dans *La Forêt Pétrifiée, Idiot's Delight* et *Abe Lincoln in Illinois;* les sombres méditations et les réquisitoires d'Arthur Miller sur le thème de la responsabilité sociale dans *Tous mes Fils, Mort d'un Commis Voyageur* et *La Chasse aux Sorcières.* Peut-être convient-il de souligner que tous ces auteurs écrivirent pour les scènes new-yorkaises, entreprises commerciales non contrôlées par l'Etat et d'un individualisme avéré.

Parmi les œuvres réalisées en Angleterre

La Folle de Chaillot, Jean Giraudoux. M : Louis Jouvet. D : Christian Bérard. Théâtre de l'Athénée, Paris. 1945. P : Bernand.

Satire sociale sur le mode de la fantaisie poétique, qu'on a rapprochée parfois de la comédie d'Aristophane.

A social satire, written in a vein of fantasy, which has sometimes been compared to the comedies of Aristophanes.

avowedly individualistic commercial enterprise.

To the more or less successful work of the period in England belong J.B. Priestley's haunting, semi-realistic and allegorical plays, *They Came to a City* and *An Inspector Calls*, as well as such contrasting thoroughly realistic dramas as Emlyn Williams' *The Corn Is Green* and Terence Rattigan's *The Winslow Boy*, unquestionably the best plays written by these able writers for the commercial stage. *The Corn Is Green* was a vivid recollection of a university-educated woman's pioneering endeavor to educate the children of the Welsh coal-mining districts. *The Winslow Boy* was a stirring account of an ordinary family's extraordinary effort to secure justice from Parliament itself for a little son expelled from school. The concern for education, reform, and civil liberties to be found in England has been well reflected in these and other plays and the treatment has been typically moderate and, whenever possible, good-natured. It is with this type of drama, in which genre painting is an essential element, rather than in poetic writing such as the youthful verse plays of Auden, Isherwood and Spender, that the British social dramatists have been most effective. This is still the case, although some of the younger writers in Britain such as John Whiting, whose *Marching Song* in 1954 dealt with the return of a general to his defeated country, and Peter Ustinov, whose comedy *The Love of Four Colonels* was distinctly fanciful, favor imaginative writing.

An effective poetic and semi-poetic social drama, however, has been provided by Irish playwrights, especially by Paul Vincent Carroll, whose *Shadow and Substance* and *The White Steed*, written shortly before World War II, were particularly impressive, and by Sean O'Casey, who followed his great naturalistic dramas of the 'twenties with a series of remarkable if not equally memorable, poetic dramas from *Within the Gates* to the comically fantastic *Cockadoodle-dandy*. A poetic social drama might also have materialized in Spain had Lorca not lost his life in the Spanish Civil War shortly after writing *The House of Bernarda Alba*. In France, too, the social drama has aroused the greatest

durant cette période, se classent les pièces obsédantes, semi-réalistes et allégoriques de J.B. Priestley, *They Came to a City* et *Un Inspecteur vous demande*, de même que des drames tout à fait réalistes, en revanche, comme *The Corn is Green* d'Emlyn Williams et *The Winslow Boy* de Terence Rattigan, les meilleures pièces, à coup sûr, que ces auteurs habiles aient écrites pour la scène commerciale. *The Corn is Green* retraçait de façon vivante la tentative d'une universitaire pour instruire les enfants des régions minières du Pays de Galles. *The Winslow Boy* était l'émouvant récit de l'effort extraordinaire d'une famille ordinaire afin d'obtenir justice du Parlement lui-même pour un fils renvoyé de l'école. Les préoccupations de beaucoup d'Anglais en faveur de l'éducation, des réformes et des libertés civiles ont été exprimées dans ces pièces, et dans d'autres, avec fidélité, mais aussi avec une modération typique et, autant que possible, avec bonhomie. C'est ce genre de théâtre, où la description joue un rôle essentiel, plus que la nouvelle dramaturgie en vers des Auden, Isherwood et Spender qui a fait l'efficacité de la littérature sociale britannique. Il en est toujours ainsi, encore qu'une préférence pour le théâtre d'imagination se remarque dans la dernière génération, notamment chez John Whiting, dont le *Marching Song* (1954) traitait du retour d'un général dans son pays vaincu, et chez Peter Ustinov, partisan déclaré de la fantaisie dans sa comédie *L'Amour des Quatre Colonels*.

Certains dramaturges irlandais, cependant, ont cultivé avec bonheur un théâtre social poétique et semi-poétique, surtout Paul Vincent Carroll, avec *Shadow and Substance* et *The White Steed*, œuvres particulièrement émouvantes écrites avant la deuxième guerre mondiale, et Sean O'Casey, qui fit succéder à ses grands drames naturalistes des années vingt, une série de pièces poétiques, remarquables sinon également mémorables, depuis *Within the Gates* jusqu'à la comédie fantastique *Cookadoodle-Dandy*. Un théâtre social poétique aurait pu également se développer en Espagne si Lorca n'avait été fauché par la guerre civile, peu après avoir écrit *La Maison de Bernarda*.

Nekrassov, J.-P. Sartre. M : Jean Meyer. D : J.-D. Malclès. Théâtre Antoine, Paris. 1955. P : Bernand.

Revue satirique dans un style de farce réaliste. Sujet : la mauvaise foi employée pour diriger l'opinion politique.

A satire presented as a realistic farce. The dishonest means used to influence political opinion.

interest whenever the playwright has transcended realistic dramaturgy. Perhaps the best example was that set by Jean Giraudoux whose imagination took him back to classic times in his sardonic anticipation of World War II, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935). Both *Intermezzo*, unsuccessfully produced in New York under the title of *The Enchanted*, and *The Madwoman of Chaillot*, successfully adapted for Broadway by Maurice Valency, displayed Giraudoux's urbane fantastication entrancingly. His scorn of philistinism and predatory materialism was unmistakable in these plays. Yet he was able to combine his satire and his wit with genuinely poetic affirmations of life and beauty. Giraudoux died more than a decade ago, in 1944, but the luminous artistry he brought to the theatre of social criticism remains undimmed. An effective imagination was also at work at the other extreme of contemporary French writing, in the moralistic critique and grim world-view of existentialist drama. The

En France, aussi, cette manière de dépasser le réalisme a suscité le plus vif intérêt. Peut-être le meilleur exemple en fut-il offert par Jean Giraudoux dont l'imagination transposa dans le cadre de l'antiquité classique une ironique anticipation du dernier conflit mondial : *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935). *Intermezzo*, représenté sans succès à New-York, et *La Folle de Chaillot*, adaptée avec succès pour Broadway par Maurice Valency, déployèrent les sortilèges d'un merveilleux de bon ton, tout en stigmatisant les philistins et les hommes de proie. Giraudoux tint la gageure de combiner un esprit satirique avec l'exaltation authentiquement poétique de la beauté et de la vie. Il mourut, voici plus de dix ans, en 1944, mais l'art lumineux qu'il mit au service de la critique sociale n'a rien perdu de son éclat.

L'imagination fut également à l'honneur à l'autre pôle de la littérature française contemporaine, dans la sombre vision du monde et dans la critique moralisante du

quest for « engagement » has raised severe social questions for Sartre, Camus, Roblès, and others. Yet realism, powerfully employed in some cases, especially in Roblès' *Montserrat* and Sartre's drama of French Resistance *Morts sans Sépulture,* (adapted in the United States under the title of *The Victors*), has been only one of the dramatic styles used in existentialist drama. Existentialism may be best remembered in the theatre for Sartre's early imaginative dramas *Huis Clos* (*No Exit* on Broadway) and *The Flies* (*Les Mouches*).

In the Russian theatre, it is true, social drama has long been composed rather strictly in the realistic vein and the emphasis there has been mainly on patriotic and constructive rather than on critical treatments. But almost everywhere else in the major theatrical centers of Europe the critical spirit has been dominant—with or without imaginative stylization. And it has been understandably strong in the case of German social dramatists both during their period of exile and since their return to Central Europe. Thus Georg Kaiser wrote some

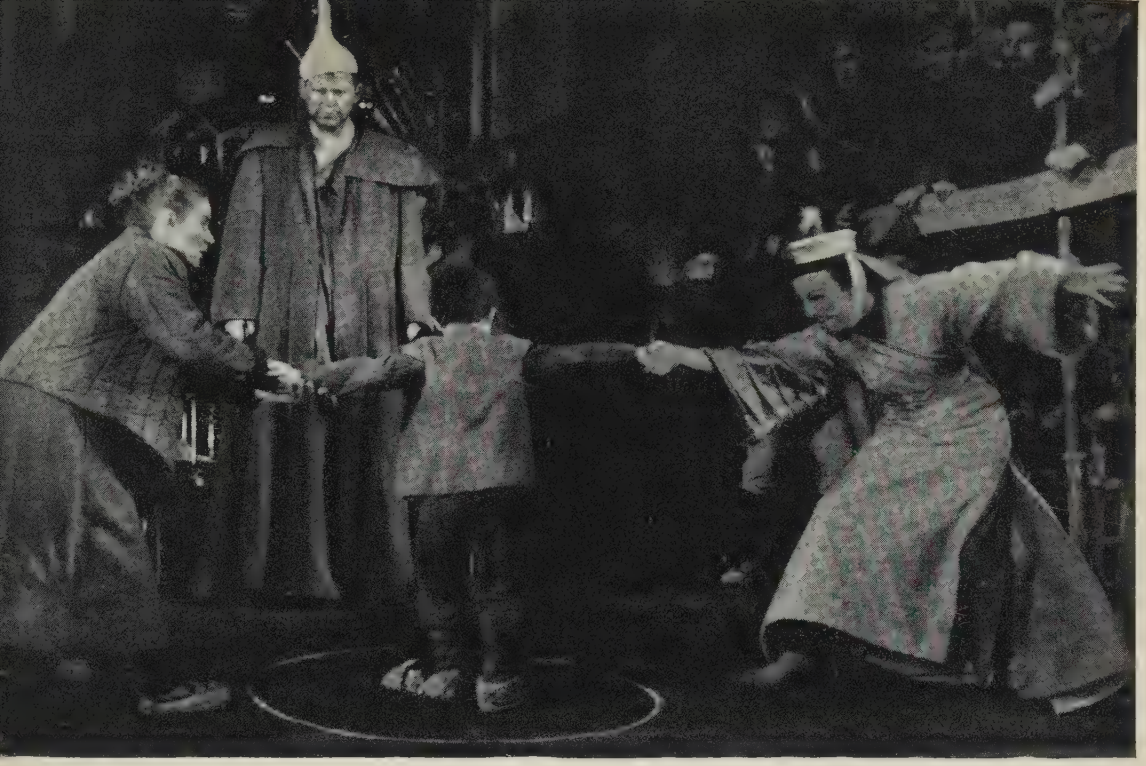
drame existentialiste. La quête d'un « engagement » souleva de graves problèmes sociaux pour Sartre, Camus, Roblès et d'autres. Le réalisme, fortement exploité dans certains cas, spécialement dans *Montserrat* de Roblès et *Morts sans Sépulture* de Sartre, ne fut qu'un des styles utilisés par l'existentialisme. Et les plus grandes réussites de ce mouvement, ce sont les premiers drames sartriens, *Huis-Clos* et *Les Mouches,* dont la fiction fournissait l'argument.

Dans le théâtre russe, il est vrai, le drame social s'est borné depuis longtemps à exploiter une veine strictement réaliste, et l'accent a été mis sur le côté constructif de l'*homo sovieticus* plutôt que sur sa critique. Mais presque partout ailleurs, dans les principaux centres dramatiques européens, l'esprit critique a prédominé, que l'imagination lui ait ou non prêté main forte. Il est compréhensible que cet esprit critique se soit particulièrement affirmé chez les représentants du théâtre social allemand, à la fois pendant leur période d'exil et depuis leur retour en Europe centrale. Georg Kaiser écrivit quelques pièces mordantes, *Klawitter* et *Le Soldat Tanaka,*

Eduard Wandrey und Werner Krauss in *Hauptmann von Köpenick,* Carl Zuckmayer. M : Boleslav Barlog. D : Helmut Koniarsky. Schiller Theater, Berlin. 1954. P : Ruth Wilhelmi.

A satire on German militarism.

Une satire du militarisme allemand.



Käthe Reichel, H.E. Jäger und Hannlore Hinkel in *Der Kaukasische Kreidekreis*, Bertolt Brecht. M : Harry Buckwitz. D : Teo Otto. Städtische Bühnen, Frankfurt am Main. 1955. P : Gunter Englert.

A Judge has to decide between a mother who has abandoned her child and the servant who has raised it. He awards the child to the servant.

Entre la mère qui a abandonné son petit et la servante qui l'a élevé, le juge Adzak décide que c'est de la seconde qu'il est l'enfant désormais.

trenchant plays, *Klawitter* and *The Soldier Tanaka*, and Werfel was particularly impressive with his tragi-comedy on the fall of France *Jacobowsky and the Colonel*. Zuckmayer turned increasingly from his favorite vein of folk-comedy to political drama after his memorable satire on Prussian militarism *The Captain of Koepenick*, produced in 1930. Especially effective both in Germany and in England since the war has been his penetrative character study *The Devil's General*, which dramatizes the disillusionment of a German military hero. And, chiefly, German social theatre has had Bertolt Brecht, the poet-playwright who has gone furthest in exploring the possibilities of giving social expression its own unique form of so-called epic drama and its own distinctive style of « epic realism », a style distinguished alike by its analytical sharpness and poetic vigor. In association with the gifted director Erwin Piscator, Brecht evolved the only original

et Werfel son impressionnante tragi-comédie sur l'effondrement de la France : *Jakobowsky et le Colonel*. Zuckmayer se détourna de plus en plus de sa veine favorite, la comédie populaire, au profit de thèmes politiques, depuis *Le Capitaine de Koepenick*, mémorable satire du militarisme prussien, représentée en 1930. Après la guerre, il a rencontré un accueil particulièrement chaleureux en Allemagne comme en Angleterre, avec *Le Général du Diable*, pénétrante étude de caractère qui met en scène les désillusions d'un héros de l'armée allemande. Enfin et surtout, le théâtre social allemand eut Bertolt Brecht, le dramaturge-poète qui poussa le plus loin les recherches en vue de donner à l'expression sociale sa forme particulière. Ce fut le « théâtre épique », et son style distinctif, le « réalisme épique », caractérisé par l'acuité de l'analyse et la vigueur de son élan poétique. Unissant ses dons à ceux du metteur en scène Erwin Piscator, Brecht élabora l'unique

style affecting both dramaturgy and stage production in many decades. The « epic » style has been the only viable successor to German expressionism, which the post-war playwright Wolfgang Borchert vainly strove to revive in his frantic drama of a German war-veteran's return *Draussen vor der Tür.* And whether or not one subscribes to Brecht's dramatic theories or to his Marxist politics, one cannot deny him the attributes of genius after considering the plays he wrote during the last two decades. *The Caucasian Circle of Chalk* and *The Good Woman of Setzuan (Der gute Mensch von Setzuan),* are two of the most distinguished parables of the modern theatre, and *Mother Courage* may yet be considered the greatest anti-war play since the Greeks produced *The Trojan Women* and *Lysistrata.*

It is unnecessary, however, to stretch this summary further, for it has surely shown us that social drama has had many modes and styles at its disposal and, above all, that its interest has been largely the result of individual creation. Writers of social drama have been effective without dependency upon either a single dramatic style or a single ideology. There have been realists like Odets as well as anti-naturalists like Brecht among them, humorists like Giraudoux and Katayev as well as grave writers like Afinogenov and Arthur Miller, conservatives or moderates like Rattigan and Zuckmayer as well as far-to-the-left dramatists like Sartre and O'Casey. But those writers who have been artists rather than hacks have always been uniquely themselves, and it has been as impossible to imprison their artistry within a category as to kill their initiative with the paper bullet of a theory, whether their own, some critic's or some bureaucrat's. We can only trust that their example will sustain the vital genre of social drama against the previously described deteriorative factors. We can learn from them that there is no need for rules to secure for us a theatre in which the thinker-playwright, *le dramaturge-penseur,* will represent the drama of man in society. There is a need only for a climate of freedom in which a playwright may form his own art and his own conclusions.

expression originale de notre époque, expression affectant à la fois l'écriture et la mise en scène. Le style « épique » a été le seul successeur viable de cet expressionisme d'outre-Rhin que le dramaturge d'après guerre, Wolfgang Borchert, tenta vainement de ressusciter dans la frénésie de *Devant la Porte fermée,* drame du retour d'un vétéran allemand. Et que l'on souscrive ou non aux théories dramatiques de Brecht et à ses vues politiques marxistes, on ne peut lui dénier du génie si l'on considère son œuvre des vingt dernières années. *Le Cercle de Craie caucasien* et *La Bonne Ame de Se-Tchouan* sont deux des plus remarquables paraboles du théâtre moderne, et *Mère Courage et ses Enfants* peut être tenu pour la plus grande pièce pacifiste depuis *Les Troyennes* et *Lysistrata.*

Cet aperçu aura certainement suffi à montrer que le théâtre social a disposé de modes d'expression très variés et, surtout, que son intérêt résulta, pour une très grande part, de la création individuelle. Les dramaturges représentatifs du genre ont réalisé des œuvres marquantes sans dépendre ni d'un style ni d'une idéologie uniques. Ils comptèrent des réalistes comme Odets et des antinaturalistes comme Brecht; des humoristes, tels Giraudoux et Kataiev, et des auteurs sérieux comme Afinogenov et Arthur Miller; des conservateurs ou des modérés comme Rattigan et Zuckmayer, et des écrivains d'extrême-gauche comme Sartre et O'Casey. Mais ces dramaturges, qui ont été des artistes et non de vulgaires plumitifs, n'ont jamais cessé d'être pleinement eux-mêmes, et il fut tout aussi impossible d'emprisonner leur art dans une catégorie que de paralyser leur élan avec le carcan dérisoire d'une théorie, fût-ce la leur, celle d'un critique quelconque ou d'un quelconque bureaucrate. Souhaitons que leur exemple immunise le théâtre social contre les germes de dégradation décrits plus haut, et nous enseigne que point n'est besoin de règles pour permettre au dramaturge-penseur de représenter le drame de l'homme dans la société. Ce qui est indispensable,en revanche, c'est un climat de liberté où l'écrivain puisse se constituer un langage bien à lui, à la lumière de sa propre expérience.

John GASSNER

UGO BETTI

Spiritismo nell' antica Casa, Ugo Betti. M : Orazio Costa. D : Valeria Costa. Piccolo Teatro, Roma. 1950. P : Bosio.

Betti developes his familiar theme of purity born out of degradation and once more sollicits pity for the human race.

Sur le thème de la déchéance qui engendre une nouvelle pureté, Betti ne cesse de réclamer pitié pour les êtres.

Irene Innocente, Ugo Betti. M : Jacques Huisman. D : Denis Martin. Théâtre National, Bruxelles. 1953. P : Cayet.

Having been unable to prove her innocence by her life, Irene, by her death, accomplishes her desire.

Impuissante à justifier son innocence dans la vie, Irène accomplit dans la mort l'union qu'elle a tant souhaitée.

SIX COMMENTAIRES

Harold CLURMAN

WHAT John Gassner's statement in « Modern Drama and Society » comes to is this : the social dramatist—like all dramatists—should have creative talent. Who can disagree?

In the thirties, I used to say that all drama is, in a sense, propaganda. Without being too sophistic, it is not difficult to show that *The Importance of Being Earnest*, Gilbert and Sullivan, *Alice in Wonderland* and even *The Ziegfeld Follies* or *The Seven Year Itch* are socially significant.

Nowadays the word « propaganda » has become odious. The reason for this is that « propaganda » is, willy-nilly, associated with an inimical political viewpoint. Another reason—as Gassner suggests—is that most so-called « propaganda » plays are dull.

To arrive at a formulation of the question without the obstruction of partisan heat, I would say that propaganda in drama is bad when the desire to prove exceeds the capacity to feel, to see and to delineate. Odet's *Waiting for Lefty* is propaganda, but it also communicates a youthful and healthy lyric talent. Brecht's plays are propaganda, but the best of them are clearly the product of a genuine and original poetic gift, while Brecht's staging is, from all accounts, work of outstanding artistic merit.

What is death to the theatre is having nothing to express or having neither the vision nor the vitality to express things arrestingly. An indifferent or academic production of Shakespeare does not become art simply by virtue of not being propaganda.

L'EXPOSÉ de John Gassner l'amène à la conclusion que le dramaturge social — comme tout autre dramaturge — doit avoir du talent. Qui le contredirait?

Vers 1930, je soutenais que, dans un sens, tout théâtre est de la propagande. Sans trop tomber dans le sophisme, on démontrerait aisément que Gilbert et Sullivan, *Alice au Pays des Merveilles*, *Il importe d'être constant* et même les *Ziegfeld Follies* ou *Demeure chaste et pure* ont une importance sociologique.

Aujourd'hui le mot « propagande » est devenu odieux. C'est que la « propagande », qu'on le veuille ou non, est associée à un point de vue politique adverse. Et puis, comme le dit Gassner, beaucoup de pièces de « propagande » sont assommantes.

Pour résumer la question sans parti-pris, je dirais que la propagande au théâtre est néfaste lorsque le désir de prouver excède la capacité de ressentir, de voir et de dépeindre. *Waiting for Lefty*, d'Odets, est de la propagande; mais cette pièce nous apporte aussi une bouffée de lyrisme jeune et sain. Les pièces de Brecht sont de la propagande; cependant les meilleures d'entre elles sont incontestablement le fruit d'un don poétique véritable et original, tandis que ses mises en scène ont, de l'avis général, une valeur exceptionnelle.

Ce qui est mortel, c'est de n'avoir rien à exprimer ou de ne pas posséder l'imagination et la vigueur nécessaires pour exprimer les choses de façon frappante. Une mise en scène indifférente ou académique de Shakespeare ne devient pas de l'art par le seul fait de n'être point de la propagande.

Harold CLURMAN

HERE is another fine literary example of « non-Euclidian geometry », I said to myself, as I read M. Gassner's considerations, albeit with passionate interest.

More than half his article is devoted to paraphrasing the notion of social drama and, just as I am expecting him to tell me at last what it is, he starts to pick over nearly every important drama in the modern repertoire of most diverse tendancies and techniques. He spreads them in a multi-coloured fan, inscribing the words « Social Drama » across the lot.

I cannot share this fine assurance. Is *Tiger at the Gates* really a poetic social drama? Then Anouilh's *Lark* must be another, and Thornton Wilder's *The Skin of our Teeth* and *Waiting for Godot*, as well as *Macbeth*, *Othello* and *Romeo and Juliet;* all Shakespeare in fact, all Schiller and all Molière : in short there is no play left that is not a social drama. Which in fact is true. Every play has a social aspect : how could it be otherwise?

★

There is one category of social drama for which I see a black future, that which pretends to base itself on class antagonism. In reality there is no social stratum that has not by now been sufficiently unmasked, or that still really represents a social class in action. So in whose name should one protest? Sartre can barely serve up seriously « the workmen of Billancourt ». And during the strike of Viennese doctors against the public assistance authorities my sympathies were frankly with the former, with the bourgeois that is, who were defending themselves against the bureaucratic dictatorship instituted by the proletariate.

We live in a world of dialectics, of « On the one hand—and on the other... » of « At all events—and yet... ». It is no longer possible to localise either Good or Evil. Which is a bad business for the dramatist. For the present his only resource is to rescue the individual belonging to all these pseudo-social classes, from the inhuman mechanism which

VOILÀ encore un bel exemple de géométrie non-euclidienne en littérature, me disais-je en lisant, avec passion d'ailleurs, les propos de M. Gassner.

Plus de la moitié de son article, M. Gassner l'a consacrée à paraphraser la notion de drame social et au moment où je m'attendais à ce qu'il me dise enfin ce que c'est, il s'est mis à manier à peu près toutes les pièces marquantes du répertoire moderne, dans les tendances et les techniques les plus variées. Il les déploie en un éventail multicolore en travers duquel il inscrit le mot « drame social ».

Je ne puis partager cette belle assurance. *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, un drame social poétique? *L'Alouette* d'Anouilh en serait donc un aussi et *The Skin of our Teeth* de Wilder, et *En attendant Godot*, ainsi que *Macbeth*, *Othello* et *Roméo et Juliette*, tout Shakespeare, tout Schiller, tout Molière; en somme, il n'y aurait plus aucune pièce qui ne fût un drame social. Et en fait, c'est le cas. Chaque pièce comporte un aspect social : comment pourrait-il en être autrement?

Il est une catégorie de drame social pour qui je vois l'avenir en noir. C'est celui qui prétend se fonder sur l'opposition des classes. En réalité, il n'y a plus de couche sociale qui n'ait pas encore été suffisamment démasquée et qui, par surcroît, représente encore une véritable classe sociale en action. Et alors, au nom de qui doit-on protester? C'est à peine si Sartre peut encore se permettre de nous servir sérieusement « les ouvriers de Billancourt ». Et lors de la grève des médecins viennois contre les caisses de secours, mes sympathies allaient franchement aux premiers, donc aux bourgeois, qui se défendaient contre l'appareil de dictature bureaucratique créé par les prolétaires.

Nous vivons dans la dialectique, avec rien que des « d'une part — d'autre part », « dans tous les cas — pourtant ». Il n'y a plus moyen de localiser le Mal, pas plus que le Bien. Mauvaise affaire pour l'auteur dramatique. Pour le moment il ne lui reste plus qu'à sauver l'individu appartenant à toutes les pseudo-couches sociales, du mécanisme in-

governs them all. It matters little what type of individual he takes, whether a tax collector, workman, party official, millionaire or general—he has to save him from the reign of terror organized by the body of tax collectors, workmen, party officials, millionaires and generals. He must save him, knowing meanwhile that the spectators who watch his play, and consider themselves a society because they have new riches and old prejudices, rejoice at not having to save themselves, since the saving is so well done for them on the stage. To tell the truth this is a risk the dramatist has always taken. From the beginning he has been pledged to rescue the individual. These words of the scholar o Göttingen, C.F. von Weizsäkker, seem to echo in the contemporary dramatist's ears (and not in his alone). « If our understanding gets across our love, we must abandon our understanding. » They are terrible words, denoting an exigency impossible to satisfy—yet they are true.

*

I am suddenly plunged in a dream that often comes to me : I am seated at the wheel of a car, driving fast and effortlessly. By degrees I become aware of being in a car. But, at the instant I begin to rejoice in the fact, I find myself astride a bicycle and compelled to pedal vigorously. At first it is provoking, but afterwards I enjoy the inherent humour and wisdom of this dream. And I sincerely thank M. Gassner for transferring me at the right moment from the car to the bike. We are still and always farther from our goal than the milestones say, which I find both amusing and consoling.

humain qui régit chacune d'elles. Peu importe où il le trouve et de quelle sorte d'individu il s'agisse. Que ce soit un employé des contributions, un ouvrier, un fonctionnaire du parti, un millionnaire, un général — il doit le sauver de la terreur organisée des employés des contributions, des ouvriers, des fonctionnaires du parti, des millionnaires, des généraux. Il doit le sauver, tout en sachant que les gens qui au théâtre assistent à ce spectacle — et qui se croient une société parce qu'ils ont de l'argent nouveau et de vieux préjugés — se réjouissent de ne pas avoir à sauver eux-mêmes, puisqu'on sauve si bien pour eux sur la scène. À vrai dire, c'est un risque que l'auteur dramatique a toujours couru et depuis toujours il s'est voué au sauvetage de l'individu. On dirait qu'elle résonne aux oreilles des auteurs dramatiques d'aujourd'hui (et pas seulement aux leurs) cette parole du savant de Göttingen, C.F. von Weizsäkker : « Si notre entendement se met en travers de notre amour, nous devons abandonner l'entendement. » C'est une parole terrible, une exigence impossible à satisfaire. Et c'est pourtant la vérité dont il s'agit.

Soudain je crois revivre un rêve que je fais souvent : je suis assis à un volant et je roule vite et sans fatigue. Petit à petit, je me rends compte que je suis assis dans une auto. Au moment même où je m'en réjouis, je m'aperçois que je chevauche une bicyclette et qu'il me faut pédaler vigoureusement. Au premier abord, c'est très vexant; mais ensuite je me réjouis de l'humour et de la sagesse que contient ce rêve. Je remercie sincèrement M. Gassner de m'avoir fait passer au bon moment de l'auto sur le vélo. Nous sommes encore plus éloignés du but que ne l'indiquent les bornes kilométriques et je trouve cela tout autant divertissant que consolant.

Richard HEY

Morvan LEBESQUE

A « social theatre » can only flourish in a country enjoying an assured minimum of freedom and can only be valid if the

UN « théâtre social » ne peut s'épanouir que dans un pays bénéficiaire d'un minimum de libertés et ne peut être valable

GERMANY
AND THE POLITICAL DRAMA

★

L'ALLEMAGNE
ET LE THÉÂTRE POLITIQUE

Das Kalte Licht, Carl Zuckmayer. M : Gustaf Gründgens. D : Karl Gröning. Schauspielhaus, Hamburg. 1955. P : Rosemarie Clausen.

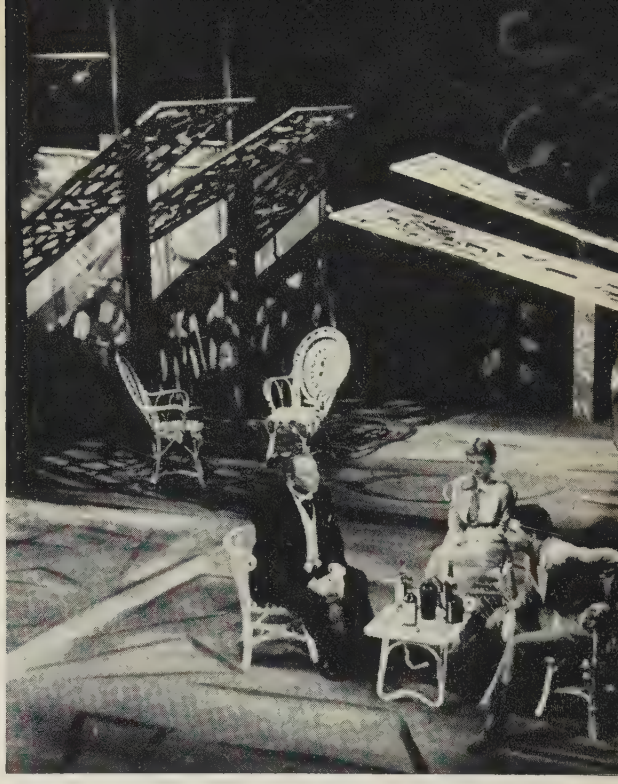
A German atomic scientist, naturalised English, and the conflicts of conscience which he undergoes through having, in the cause of peace, passed on information to the Soviet Government.

Les conflits de conscience d'un savant atomiste allemand, naturalisé Anglais et qui, pour servir la paix, fournit des informations aux Soviets.

Generationen, Gert Weymann. M : Christoph Grozser. D : Ekkehard Grübler. Theater am Kurfürstendamm, Berlin. 1955. P : Heinz Köster.

A German prisoner, returning from Russia proposes to confess his guilt against the choice of his father, who wishes him to re-establish himself in life.

Un prisonnier allemand, rentrant de Russie, prétend confesser son crime, contre l'avis de son père qui veut reprendre pied... et rang dans la vie !



Thymian und Drachentod, Richard Hey. M : Gerhard F. Hering. D : Helmut Koniarski. Staatstheater, Stuttgart. 1955. P : Winkler.

A « resistant » fleeing from dictatorship in his own country, has soon to admit that another ideology will also crush him.

Fuyant la dictature de son pays, un résistant doit bientôt admettre qu'il sera broyé par une autre idéologie.

demands of form are fused with those of the theme. Why have we so little of this kind of theatre in France? The reason is, I believe, a *lack of indignation.* Indignation is a virtue which everything, in France, inclines us to despise. First, there are the events of the last fifty years, which have made us distrust emotional movements, and then some indefinable base-metalled elegance which, very quickly, calms our anger. The man who keeps quiet is the right kind of person; and the man who accuses, a Don Quixote. Truly speaking, were we simply to read the papers, that in itself would be enough to produce a whole generation of biting, powerful, and dynamic playwrights; only we have reached a point where we must re-learn to read the papers and, gradually, to criticise, then reject the daily Nonsense we are offered as our natural diet. Thus the theatre, at this very moment, is failing in its vital task : the calling in question of the world which is being made for us, from publicity antics to atomic explosion. There has been only one author in the French theatre year 1954-55 who seems to me to possess this virtue of indignation. His name is Jean-Paul Sartre and he wrote *Nekrassov.* The attitude—to say the least of it suspect—toward this satirical comedy that was adopted by certain people responsible for public opinion makes me think that the French Social Theatre is not yet ready to come to birth, unless it gives reassurances, unless it abdicates in advance, unless it can be tamed. But Molière, Beaumarchais, Hugo, knew that already. Woe to those who are not simply « entertainers ».

And yet, a Theatre dies if the virtue of indignation goes out of it. This virtue of indignation which, after all, is only a virtue of lucidity.

que si l'exigence de la forme rejoint celle du fond. Pourquoi un tel théâtre n'existe-t-il pas — ou si peu — en France? C'est, je crois, par *manque d'indignation.* L'indignation est une vertu que tout, en France, nous porte à mépriser. D'abord, les événements du siècle, qui n'ont pas peu contribué à nous rendre méfiants à l'égard des mouvements du cœur (« on en a tant vu »), et puis je ne sais quelle élégance de mauvais aloi qui, bien vite, apaise nos colères. Celui qui se tait est un homme comme il faut; celui qui accuse, un Don Quichotte. En vérité, la simple lecture d'un journal suffirait à faire lever une génération d'auteurs dramatiques mordants, puissants et pleins de verve; seulement, nous en sommes au point où il faut réapprendre à lire les journaux et, peu à peu, à critiquer puis à refuser l'Absurde quotidien qu'ils nous offrent comme un élément tout naturel. C'est ainsi que le Théâtre, en ce moment même, forfait à sa tâche essentielle : la remise en question du monde qu'on nous fait, depuis les pitreries publicitaires jusqu'à l'explosion atomique.

Le seul auteur de l'année théâtrale française 1954-55 qui me paraît avoir eu cette vertu d'indignation s'appelle Jean-Paul Sartre et a écrit *Nekrassov.* L'attitude pour le moins suspecte de quelques responsables de l'opinion à l'égard de cette comédie satirique me donne à penser que le Théâtre Social français n'est pas encore près de naître, à moins qu'il ne donne des gages rassurants, à moins qu'il n'abdique par anticipation, à moins qu'il ne soit « domesticable ». Mais Molière, mais Beaumarchais, mais Hugo ont déjà connu cela. Malheur à ceux qui ne sont pas simplement des « amuseurs ».

Et pourtant, un Théâtre meurt quand la vertu d'indignation le quitte. Cette vertu d'indignation qui n'est, après tout, qu'une vertu de lucidité.

Morvan LEBESQUE

Arthur MILLER

I am gratified to read Mr. Gassner's article because it may help clear some of the confusions about social drama, confusions

JE suis heureux d'avoir pu lire l'article de M. Gassner. Il aidera à dissiper quelques-unes des confusions qui obscurcissent de

which exist on all sides. Plays are needed of course, but debate is useful too, especially when assumptions that were never true have come to be accepted in silence. Social drama has been turned into false coin both by its friends and its enemies, and principally because it is so commonly conceived of as reformative and educative. It must be seen as a drama that seeks to account for man's actions not only in the partial world of his senses but in his existence as a particular member of a particular society. Social drama must come to mean a drama of wholeness or it is rightly condemned as a partisan misuse of art. Society is not a background for the individual, it is in his bones. I suspect that on both sides the narrowness of view is due to a profound misunderstanding of the psychological process of maturation. Many people on the right and the left are still living in the last century when it was first noted that the individual was not monolithic but formed in part by his environment. The separation of the two remains in many minds, and can only be connected in a mechanical, almost arithmetical way. But a fish is partly made of the sea, and the sea is partly made of fish and each flows through the other. Social drama is only another way of saying Whole Drama. I would like to have seen Tennessee Williams' name mentionned by Mr. Gassner among the social dramatists.

toutes parts le problème du théâtre social. Les pièces de théâtre sont nécessaires, bien sûr, mais la discussion l'est aussi, surtout lorsque des suppositions inexactes sont acceptées sans protestation.

Le théâtre social a été desservi par ses amis comme par ses ennemis, qui lui ont trop souvent attribué un rôle éducatif et réformateur. Simplement c'est un théâtre qui s'efforce de rendre compte des actions de l'homme, non seulement dans son étroit monde intérieur, mais dans son existence d'individu déterminé d'une société déterminée.

La société n'est pas une toile de fond pour l'individu : elle est en lui. Je crois que des deux côtés de la barricade l'étroitesse des vues provient d'une incompréhension profonde du développement psychologique de l'être humain.

À droite comme à gauche, trop de gens vivent encore au siècle dernier, moment où pour la première fois on a observé que l'individu n'est pas un monolithe, mais est partiellement constitué par son entourage. Trop d'esprits continuent à séparer les deux et ne les réunissent que d'une manière toute mécanique. Or le poisson est partiellement fait de mer, et la mer partiellement de poisson, et l'un et l'autre s'interpénètrent. L'expression « théâtre social » est en somme synonyme de « Théâtre Total ».

M. Gassner aurait pu citer Tennessee Williams parmi les dramaturges sociaux.

Arthur MILLER

J. B. PRIESTLEY

I cannot discuss Mr. Gassner's article in a brief space, chiefly because he tends to deal in sharp constrasts—e.g. « problem plays » as against « entertainment », « non-commercial » versus « commercial »—that seem to me misleading. All plays should be entertaining. Good plays are entertaining on a high level of thought and feeling. They also bring new life—new characters, new situations, new attitudes of mind—into the Theatre. The trouble with poor plays is not

JE ne puis, en un court espace, discuter l'étude de M. Gassner, surtout à cause de sa tendance aux contrastes accusés — par exemple : pièces à thèses, d'une part, pièces divertissantes, de l'autre; théâtre commercial opposé au non-commercial. Ces distinctions me paraissent fallacieuses. Toute pièce devrait être distrayante. Simplement, la pièce de valeur l'est à un niveau plus élevé de pensée et de sentiment. Elle apporte en outre au théâtre une vie nouvelle — de nouveaux

Meteorology of Japan - Météorologie au Japon, Sakae Kubo. M : Sakae Kubo. D : Kisaku Ito. Daiichi-Seimei Hall, Tokyo. 1953.

This realistic social drama deals with the scientific aspiration of a group of technicians in a meteorological observatory at grips with the menace of the cold war.

Ce drame social réaliste dépeint les aspirations scientifiques du personnel d'un observatoire de météorologie, aux prises avec les menaces de la Guerre Froide.

Slave Hunter - Chasseur d'Esclaves, Kimifusa Abe. M : Koreya Senda. D : Isamu Kitagawa. The Haiyusa Theatre, Tokyo. 1955.

A satire on Fascism which combines enough humour, imagination and feeling to make us ashamed at our lack of consideration for humanity in general.

Une satire du fascisme où se mêlent humour, imagination et sensibilité pour fouetter notre peu de considération pour l'humanité.

that they have no « problems »—often they have—but that they handle routine characters, routine situations, in a routine manner. This often pleases lazy-minded playgoers, and most playgoers in London or New York, who are probably not citizens of these cities but visitors, tend to be lazy-minded. They want to be entertained on a low level, half asleep.

So far as the English-speaking Theatre is concerned, the recent deterioration (and I agree with Mr. Gassner that this exists) is chiefly due to various social and economic causes. Here are some of them. The state of the world, with hints of Doomsday round the corner. The very steep rise in costs, which makes experimental work, of the kind many

personnages, de nouvelles situations, de neuves dispositions d'esprit. Le défaut des pièces médiocres n'est pas dans l'absence de problèmes — elles en posent souvent — mais bien en ce qu'elles présentent, d'une façon banale, des héros conventionnels et des situations usées. Cela peut plaire aux spectateurs à l'esprit paresseux, qui demandent seulement à être divertis — fût-ce par des moyens douteux — et à n'être pas tirés de leur somnolence. Le public de Londres et de New-York compte d'ailleurs nombre de gens de cette espèce, mais ce sont certainement des étrangers de passage! Quant au théâtre de langue anglaise, sa récente dégénérescence — que je ne songe pas à nier — est due principalement à diverses raisons sociales et éco-

of us did before and during the War, almost impossible. The disappearance or impoverishment of a cultured middle-class, which gave us the best patrons of the intelligent Theatre. The immense challenge of Television, not yet felt to the full in Britain, though already repertory companies all up and down the country are finding it difficult to continue. The shortage of really good managements, headed by men with a genuine love of the Theatre. The growing influence, rarely exercised for the good of the Drama, of actors' agents. The star system, which has returned in great force, largely because the post-War audiences grew up in the cinema, dominated by the star system. This means that too many people go to the Theatre to see performances by stars instead of a good team of players in a good play.

★

As for the playwright, whatever form he may choose for his work, he has to face these changes for the worse. He has a further handicap, never noticed. If he deals with contemporary life—and this is particularly

nomiques. L'état du monde, et les risques d'un éclatement final. La vertigineuse augmentation des frais qui rend presque impossible un travail expérimental comparable à celui que nous avons accompli avant et même pendant la guerre. La disparition ou l'appauvrissement d'une classe moyenne cultivée qui fournissait au théâtre d'idées le meilleur de son public. La concurrence effarante de la télévision dont, en Grande-Bretagne, les effets ne se font pas encore pleinement sentir; encore que les troupes de province aient déjà de la peine à rentrer dans leurs frais. Il y a aussi le manque de bons directeurs, animés par un authentique amour du théâtre. Et puis l'influence croissante — et qui rarement s'exerce pour le bien du théâtre — des impresarios. Enfin, le système des vedettes, plus que jamais en vigueur : car les générations d'après guerre ont grandi avec le cinéma, où règne la star. Et c'est ainsi que trop de gens vont au théâtre voir jouer un acteur, plutôt qu'une bonne pièce par uue bonne troupe.

Quelque forme qu'il choisisse, l'auteur dramatique doit affronter toutes ces difficultés, sans compter un autre handicap, jamais signalé. S'il traite de la vie contemporaine — et ceci est particulièrement vrai pour l'Angleterre — il se voit contraint, dans

Overtime, Claude Evans. M : Claude Davies. D : John Hendry. Canterbury Repertory, Christchurch, New-Zealand. 1955. P: Pegasus.

The problem of the extinction of the craftsman in the machine age and the relationship between employer and labour in the welfare State.

La disparition de l'artisanat dans notre siècle de machines et le problème de la prospérité.

true of England—he is compelled to think to some extent in terms of characters who are themselves rapidly losing character. It is hard to write good plays—at least, most types of acceptable Drama—about mass-produced people in a mass—produced age, in which individuality is fast disappearing. (The Irish have a huge advantage here). Yet never—and here is the final irony—was the Theatre, at its best, more necessary to man.

Fortunately, it is not too late for our society to realise this. We must work and hope.

J.B. PRIESTLEY

une certaine mesure, de penser comme pensent les modèles de ses personnages, c'est-à-dire comme des êtres de plus en plus dénués de caractère. Il est malaisé d'écrire de bonnes pièces — tout au moins dans la plupart des genres un peu relevés — à propos d'une humanité fabriquée en série et où la personnalité disparaît rapidement (sur ce point les Irlandais sont nettement avantagés). Et pourtant jamais — ô suprême ironie — le bon théâtre n'a été plus nécessaire. Il n'est pas trop tard pour s'en rendre compte. Travaillons, et gardons bon espoir.

John WHITING

THE age of confusion, mentioned by Mr. Gassner, is surely caused by the total collapse of the soap box. Some of us have remained down among the audience, others have wandered off to more distant parts. It is interesting to see that many plays written in the last decade have as their place of action an unspecified country. This setting allows a playwright to invent his own social problems, and then solve them to his satisfaction. It makes a fascinating game of solitaire.

Mr. Gassner, uses the word circumspection. I would prefer, timidity. Shaw's ideas were sometimes confused, and sometimes downright silly, but the voice of the man was good and clear. It stated, and was not engaged in a querulous argument with itself. Perhaps the theatre, in England for example, might come alive again if it stopped being so damned civilized by trying to state both sides of the argument in all fairness. The reasonable man, that paragon of modern liberal thought, never was a good subject for a play. And the moments of theatre will always be when the individual voice is raised, angry, ironic, in laughter, as a human being, far above the problems of humanity.

John WHITING

L'ÉPOQUE de confusion dont parle M. Gassner est due certainement à l'échec des prédicateurs de carrefour. Pour quelques-uns qui écoutent encore le discoureur, combien d'autres, agacés, lui ont tourné le dos!

Il est intéressant de constater que beaucoup de pièces écrites ces dix dernières années se situent dans un pays indéterminé. Ce décor permet à l'auteur de créer ses propres problèmes sociaux et de les résoudre à son gré. Le résultat est un jeu fascinant de solitaire.

Là où M. Gassner parle de « circonspection », je parlerais de « timidité ». Certaines idées de Shaw étaient obscures, voire même stupides, mais sa voix sonnait clair et ferme. Elle affirmait, sans discuter maussadement avec elle-même. Peut-être le théâtre pourrait-il revivre, disons en Angleterre, s'il cessait d'être si diablement civilisé, avec sa manie de vouloir toujours exposer le pour et le contre, en toute impartialité. L'homme raisonnable, ce parangon de la pensée libérale moderne, n'a jamais été un personnage très scénique. Et les moments de théâtre authentique sont ceux où la voix d'un individu s'enfle, se fâche, ironise ou éclate de rire, comme la voix d'un vrai homme, bien au delà des problèmes de l'humanité.

A YUGOSLAV COMMENTARY

COMMENTAIRE YOUGOSLAVE

HAVING failed to obtain any direct response from Yugoslavia to John Gassner's article, we think it of interest to reproduce here certain points of a debate held in November 1954, which brought together, and at times brought into conflict, members of the Authors' Society of Yugoslavia. These discussions, though remarkably free, nevertheless revealed, beyond all differences of opinion, a striking unanimity in situating the artistic problem. While in the West aesthetic, moral, philosophic and even metaphysical criteria prevail, at Belgrade all things are considered in a political and social light. This serves our purpose, allowing for the fact that the angle adopted by the speakers differs necessarily from that of M. Gassner.

★

In the evolution which seems to be shaping in the East, the conception of « social realism » is losing its primitive narrow significance, and a breach is driven in the famous theory of a « theatre without conflict ». As witness the following diatribe of Miroslav Krleja, the humour of which in no way detracts from its vigour.

WE cannot accept the contention of certain Soviet authors that « the realization of a classless society » has barred all possibility of moral contrast. The oppositions, truth and falsehood, justice and injustice, belong according to this theory among the disused, prehistoric accessories of literary expression. They have no place in a realistic stage presentation of social relations « on an unprecedented historic level ».

These men, these heroes, who move and express themselves « on an unprecedented

FAUTE d'avoir pu obtenir de Yougoslavie un écho direct à l'article de John Gassner, nous n'avons pas cru sans intérêt de relever ici quelques propos tenus au cours de débats qui, en novembre 1954, ont réuni — et parfois opposé — les membres de l'Union des Écrivains Yougoslaves. Caractérisées par une remarquable liberté d'allure, ces discussions n'en révélèrent pas moins, au delà de toutes les divergences d'opinion, une frappante unanimité dans la manière de situer le problème de la création artistique. Alors qu'à l'Ouest auraient prévalu les critères esthétiques, moraux, philosophiques, voire métaphysiques, à Belgrade c'est en fonction du politique et du social que toutes choses sont examinées. Cela sert notre propos, compte tenu de ce que la perspective où se sont placés les orateurs diffère forcément de celle qu'adopta M. Gassner.

★

Dans l'évolution qui semble se dessiner à l'Est, la conception du « réalisme socialiste » perd de sa primitive étroitesse. Et la fameuse théorie du « théâtre sans conflit » est carrément battue en brèche. Témoin cette diatribe de Miroslav Krleja, dont l'humour n'exclut pas la vigueur.

NOUS ne pouvons nous rallier à la thèse de certains dramaturges soviétiques selon laquelle « la réalisation socialiste d'une société sans classe » a rayé de l'ordre du jour toute possibilité de contraster en moralisant. Les oppositions vérité-mensonge, justice-injustice, appartiennent, d'après ces théories, aux accessoires désuets, préhistoriques, de l'expression littéraire, et elles n'ont pas de place sur une scène qui présente d'une manière réaliste les rapports sociaux « à un niveau historique sans précédent ».

historic level », these figures of romance, have no soul and do not cause their creator a moment's anxiety. These wraiths are wonderfully passive. Their social behaviour is utterly irreproachable. They commit no sin of lust. They are neither homosexual nor heterosexual. They do not drink. They have no complexes. They are not decadent and they do not read Mallarmé.

Ces hommes, ces héros qui se meuvent et s'expriment « à un niveau historique sans précédent », ces visages romancés n'ont pas d'âme : aussi ne donnent-ils aucun souci à leur créateur. Ces fantômes sont merveilleusement passifs. Leur comportement social est on ne peut plus correct. Ils ne pêchent point par la luxure. Ils ne sont ni hétérosexuels ni homosexuels. Ils ne boivent pas. Ils n'ont aucun complexe. Ils ne sont pas décadents. Et ils ne lisent pas Mallarmé...

★

Realism, as conceived by Yugoslav writers, is equally opposed to a theatre content with presenting dogmatic puppets, no matter how politically edifying, and to an « ivory tower » literature that systematically stands apart from the present. Milan Bogdanovic gives this clear definition.

Ainsi donc, le réalisme tel que le conçoivent les écrivains yougoslaves s'oppose à la fois à une littérature, à un théâtre qui se contenteraient de nous présenter des pantins dogmatiques — aussi édifiants fussent-ils au point de vue de l'orthodoxie politique — et d'autre part à une littérature de tour d'ivoire, tenue systématiquement en marge du présent.

De ce réalisme, Milan Bogdanovic a du reste donné une claire définition.

When we speak of realism, for lack of a more appropriate word, we are requiring art not to depart from life, to represent life truthfully and, in so doing, to embrace the reality of the times in which the artist lives. This reality exists in a most specific and highly differentiated way and its revolutionary novelty makes us writers with a certain understanding of the laws of society and social progress. This reality exists and cannot be denied, still less despised.

Lorsque nous parlons de réalisme — faute d'autre mot plus approprié — nous demandons à l'art de ne pas quitter la vie, de représenter la vie avec vérité et, en la représentant ainsi, d'embrasser la réalité du temps dans lequel vit l'artiste.

Cette réalité existe, elle existe bien spécifique, bien différenciée, et sa nouveauté révolutionnaire fait de nous des écrivains ayant une certaine compréhension des lois de la société et du progrès social. Cette réalité existe et ne peut être niée, encore moins a-t-on le droit de la mépriser.

Remarking elsewhere that « the poet does not live in a vacuum », M. Bogdanovic deduces from this fact the nature of an author's duties and liberties, and of the limitations on those liberties.

Remarquant ailleurs que « le poète ne vit pas dans le vide », M. Bogdanovic en déduit de quel ordre sont les devoirs de l'écrivain, de quel ordre sa liberté et les limites de sa liberté.

We are all agreed, it seems to me, that the artist cannot evade responsibility for his neighbour, for the men around him, or consequently, responsibility to the community, to life, to the laws of life and of society. It is after this that divergence sets in. To some this responsibility is great and heavy. Others seek to lighten it. Naturally these two attitudes can and must be conciliated. For my part, it seems to me irrational, unjustifiable and even impossible to attribute absolute

Nous sommes tous d'avis — me semble-t-il — que l'artiste ne peut pas ne pas se sentir responsable de son prochain, des hommes qui l'entourent, et, par conséquent, devant la communauté, et donc devant la vie, et donc devant les lois de la vie et de la société. Mais ensuite commencent les divergences. Pour les uns cette responsabilité doit être très grande, très lourde. D'autres cherchent à l'atténuer. Naturellement, ces deux opinions peuvent être conciliées. Elles doivent l'être.

Golgotha, Miroslav Krleja. M : Branko Gavella. D : Kamilo Tompa. Théâtre Dramatique de Zagreb. 1954.

The tragic struggle of the working class during the period of unrest that followed the First World War.

La lutte tragique de la classe ouvrière durant la période d'agitation qui suivit la première guerre mondiale.

liberty to the artist. He does not live in a vacuum, and since he does not he is obliged, willy nilly, to take all sorts of contingencies into account.

Here we have declared, and rightly, that no external censorship should be imposed on the author. One cannot expect to direct an artist's inspiration. But if we are all agreed about that, we are nevertheless forced to reject certain things, not for exterior reasons but because of what we feel and what we are. For an imperious censorship operates within us. It was of this selfcensorship that Comrade Oskar Davitcho spoke at a meeting of foreign writers in Dubrovnik. « I need no censorship » he said in effect, « for I am my own chief and most terrible censor ».

Pour moi, il me paraît non seulement contraire au bon sens, non seulement injustifié, mais je dirais même impossible, d'attribuer à l'artiste une liberté absolue. L'artiste ne vit pas dans le vide, et puisqu'il ne vit pas dans le vide, il est obligé, qu'il le veuille ou non, de tenir compte de toutes sortes de contingences.

Nous avons dit ici, et avec raison, qu'aucune censure extérieure ne pourrait et ne devrait être imposée à l'artiste. On ne peut demander à l'artiste de déterminer son inspiration selon des directives. Mais si nous sommes tous d'accord là-dessus, il est cependant des choses que nous sommes contraints de rejeter, non pour des causes extérieures, mais en vertu de ce que nous sommes et de ce que nous ressentons. Car il y a une censure qui se manifeste impérieusement du dedans de nous. C'est de cette auto-censure qu'a parlé le camarade Oskar Davitcho, lors d'une rencontre d'écrivains étrangers à Dubrovnik. « Je n'ai besoin d'aucune censure, disait-il à peu près, je suis moi-même ma plus grande, ma plus terrible censure. »

THE SOVIET POINT OF VIEW

LE POINT DE VUE SOVIÉTIQUE

THE Soviet's conception of the author's relation to society obviously differs widely from that defended by M. Gassner. Yet the Soviet notion is both wider and more subtle than is generally supposed, as will be seen by the following extracts from a report made by the dramatist Alexander Korneïtchouk to the Second Congress of Soviet Authors, held in Moscow in December 1954. We must observe that this Congress marked an important stage in the evolution of « socialist realism ». We apologize for publishing only truncated sections of the report, but our efforts to obtain a direct contribution from the U.S.S.R. failed for lack of an adequate liaison.

OUR great Communist party entrusts to us the high mission of making our drama a true popular theatre. This noble and exacting task is based not only on the principles governing the elaboration of a new art unknown to history, socialist in content and multi-nation in form, but also on the age-long experience of world culture, for those of its works that resist the test of time are those that reflect with most force and passion the life and struggle, the hopes and aspirations of the common people. That is why we still feel today the heart of dead generations beating in these great works.

How pitiable appear the unavailing efforts of all kinds of decadents and other enemies of our Soviet art, to discredit its great principles and thereby everything that is greatest and most luminous in the art of the world.

How ridiculous are the muddleheads who swear all the time by socialist realism, while at the same time seeking to impose their

LA façon dont on conçoit en U.R.S.S. les rapports entre l'Auteur et la Société est évidemment fort différente des opinions que défend M. Gassner. Mais la conception soviétique est à la fois plus entière et infiniment plus nuancée qu'on ne l'imagine généralement. En témoignent les extraits que nous empruntons au rapport rédigé par l'auteur dramatique Alexandre Korneïtchouk pour le II^me^ Congrès des Écrivains Soviétiques qui s'est tenu à Moscou en décembre 1954. Rappelons que ce Congrès marque une étape importante dans l'évolution du « réalisme socialiste ».

Nous nous excusons de ne publier que des tronçons de ce rapport, mais notre désir d'obtenir une contribution directe d'U.R.S.S. n'a pu être exaucé, faute d'une liaison efficace.

NOTRE grand Parti communiste nous confie la haute mission de faire de notre théâtre un véritable théâtre populaire. Ce noble appel et cette exigence constante sont basés, non seulement sur les principes de l'élaboration d'un art nouveau, inconnu dans l'histoire, socialiste par le contenu et multinational dans sa forme, mais aussi sur l'expérience séculaire de la culture mondiale, dont les œuvres qui ont subi avec succès l'épreuve du temps sont celles qui reflétaient avec le plus de force et de passion la vie, la lutte, les aspirations et les espoirs du peuple. Voilà pourquoi aujourd'hui nous sentons battre dans ces grandes œuvres le cœur des générations éteintes.

Combien pitoyables nous paraissent les efforts impuissants de toutes sortes de décadents et autres ennemis de notre art soviétique, qui essayent de discréditer ses grands principes, et par-là même, tout ce que l'art mondial a créé de grand et de lumineux.

Combien ridicules sont ces brouillons qui, jurant à chaque instant par le réalisme socia-

erroneous aesthetic criteria and raise the banner of a drama distinct from the life of the people.

These muddleheads inveigh with violence against any innovation of form or content in our theatre and give a false interpretation to the work of Constantin Stanislavski. They are content with a vulgar naturalism and brand as formalism any attempt to develope a new stage form. They refuse to understand that what we consider formalism is above all absence of content, that formalism in art is defined not by brilliant stage form but by hollowness of content, and that formalism and naturalism are equally alien and harmful to our art of the theatre.

.....

Yes, our hero is the positive hero... but to affirm the necessity of idealization is simply to fight against the positive hero.

The spectator does not expect from us an idealized and perfect hero, a sublime talker, but a combatant for the luminous Communist ideal who not only surmounts the forces hostile to the birth of a new world, but who also overcomes in himself the human weaknesses that are more or less inherent in everyone.

.....

For a few hours each evening, hundreds of thousands of spectators attend the theatre. Not even the most passionate lover of nightingale's trills can bear four hours of uninterrupted insipid bird-chatter on the stage in place of profound and passionate speech. The true theatre has ever been a great political rostrum where human passions come into more violent collision than in other styles of literature and art. Nowhere, neither in deep valleys nor on lost heights, does the spectator's heart experience such majestic, such ineffable calm as at the theatre where, at one with author and actor, men hardened in the conflict shed burning tears or peal with laughter.

liste, s'efforcent en même temps de nous imposer leurs critères esthétiques erronés et élèvent sur le pavois des œuvres théâtrales éloignées de la vie et du peuple.

Ces brouillons s'élèvent avec violence contre toute innovation dans le domaine du contenu et de la forme de notre théâtre, interprétant faussement les œuvres de Constantin Stanislavski. Ils s'accommodent d'un naturalisme grossier et qualifient de formalisme tout essai d'une forme scénique nouvelle. Ils ne veulent pas comprendre que nous entendons par formalisme avant tout l'absence de contenu, que le formalisme dans l'art se définit non pas par de brillantes formes scéniques, mais par l'absence de contenu, et que formalisme et naturalisme sont également nuisibles et étrangers à notre art théâtral.

.....

Le spectateur n'attend pas de nous un héros idéalisé et parfait, un bavard sublime, mais un combattant pour le lumineux idéal communiste, qui ne surmonte pas seulement les forces hostiles à la naissance d'un monde nouveau, mais qui surmonte également en lui-même les faiblesses humaines plus ou moins présentes dans chaque homme.

.....

Si le poète lyrique chante les lilas en fleurs, les couchers de soleil ou les trilles du rossignol, nous le remercions de son chant, car ce chant est certes nécessaire à l'homme.

Mais chaque soir, durant quelques heures, des centaines de milliers de spectateurs viennent au théâtre. Même les plus grands amateurs de trilles de rossignols ne peuvent supporter quatre heures durant sur la scène un pépiement d'oiseaux ininterrompu et fade au lieu de paroles passionnées et profondes. Le véritable théâtre a toujours été une grande tribune politique où les passions humaines se heurtent plus violemment que dans les autres genres de la littérature et de l'art. Nulle part, ni dans les vallées profondes ni sur les pics perdus, le cœur des spectateurs ne connaît un calme aussi majestueux, aussi inexprimable, qu'au théâtre, où dans l'harmonie totale de leur cœur avec celui de l'auteur et de l'artiste, des hommes trempés par la lutte versent des larmes brûlantes ou éclatent de rire.

The doctrine of socialist realism may remain unbreached in principle, but evolution in the method of its application is none the less important. The revival of a play by Mayakovsky occasioned certain observations in the March-April Bulletin of V.O.K.S. which we venture to find significant.

Si la doctrine du « réalisme socialiste » n'est pas atteinte dans ses principes, l'évolution des méthодes n'en est pas moins importante. La reprise d'une pièce de Mayakovsky fournit au Bulletin du V.O.K.S. (mars-avril 1955) l'occasion de réflexions que nous nous aventurons à trouver significatives.

A. Doubov, V. Lepko and B. Roungué in *The Bath - La Savonnée,* Mayakovsky. M : Petrov - Pluchek. D : Sergei Yutkevich. Theatre of Satire - Théâtre de la Satire, Moscou. 1954.

Mayakovsky's play *The Bath* illustrates the theme of his battle against the Philistines. It represents the conflict between enthusiasm and inspired effort on the one hand, bureaucratic narrow-mindedness and arrogance on the other.

In his aesthetic principles Mayakovsky was strongly opposed to naturalistic half-tones, his hatred, as he told us, of the « commonplace conversational tone » on the stage.

Nothing could better substantiate this tendency than *The Bath*—take the character in that play who is the butt of the author's sharpest satirical thrusts, the bureaucrat Pobedonossikov. The figure is deliberately painted in high, extravagant colours, the total effect of which is a wonderful satirical portrait. We see Pobedonossikov in the exercise of his duties, dictating one of his usual purposeless and meaningless oratorical orations, we see him selecting the « style » of his office furniture, in the course of which operation he displays abysmal ignorance, hypocrisy and bad taste. But he never ceases to be the perfect bureaucrat, the bureaucrat « par excellence ».

Concerning this « drama of circus and pyrotechnical effects » Mayakovsky wrote in 1930 « the theatre is not a looking glass but a magnifying glass ». Following out this idea the Theatre of Satire has unhesitat ingly adopted methods of bold characterization and deliberate exaggeration.

(from an article by B. ROSTOTSKY)

Avec sa pièce *La Savonnée,* Mayakovsky illustre le thème de son combat contre le philistinisme. C'est le conflit entre l'enthousiasme et l'effort inspiré, d'une part, et l'étroitesse de vue et l'arrogance bureaucratiques, de l'autre...

Dans ses principes esthétiques, Mayakovsky refusait les demi-teintes naturalistes et détestait, selon ses propres dires, le ton de la conversation courante.

Rien n'exprime mieux cette tendance que *La Savonnée.* La figure du bureaucrate Pobedonossikov est délibérément haute en couleurs, de traits extravagants, et le résultat est un extraordinaire portrait satirique. Nous voyons Pobedonossikov dans l'accomplissement de ses devoirs, dictant un de ses habituels éclats oratoires, sans signification et sans but; nous le voyons choisir le « style » de l'ameublement de son bureau, occupation dans laquelle il étale une ignorance une hypocrisie, et un mauvais goût vertigineux; nous le voyons au théâtre... Mais à tout moment, c'est le parfait bureaucrate, le bureaucrate « par excellence»...

À propos de cette pièce « aux effets de cirque et de feu d'artifices », Mayakovsky écrivait en 1930 : « Le théâtre n'est pas un miroir réfléchissant, mais un miroir magnifiant. »

Suivant cette idée, le Théâtre de la Satire a employé sans lésiner les méthodes de l'exagération délibérée et de la personnalisation hardie.

(D'après un article de B. ROSTOTSKY)

WHY VERSE?...

POURQUOI ÉCRIRE EN VERS?...

Christopher FRY

MY first meeting with a poet was a disappointment. I was a callow nineteen, and I was taken to meet the poet W.H. Davies. I was prepared to leave my shoes at the door and go in barefooted. But Davies talked throughout the evening about the internal combustion engine, of which he knew very little, though it seemed he had a tenacious interest in it. And on our second meeting, when we were alone together, he talked for an hour and twenty minutes about drains.—I should be happier with either subject now; but I shall have to come sooner or later to the question of verse in the theatre.

It is almost true to say that I write plays in verse to find out why I write plays in verse : or at least that I write plays in verse because

MA première rencontre avec un poète fut une déception. J'étais un blanc-bec de dix-neuf ans quand on m'amena chez W.H. Davies, et je m'apprêtais à ôter mes souliers pour y entrer pieds nus. Mais tout au long de la soirée, Davies parla du moteur à combustion interne, dont il savait très peu de chose, et qui pourtant semblait l'intéresser énormément. À notre deuxième rencontre, nous étions seuls; il parla de canalisations pendant une heure et vingt minutes. En ce moment, je traiterais volontiers, à mon tour, l'un ou l'autre de ces sujets, mais il me faudra tout de même finir par aborder la question de l'emploi du vers au théâtre...

Je pourrais presque dire que j'écris des pièces en vers afin de découvrir pourquoi je

that is how I write plays. I believe that poetry is as natural to us as one of our senses; that indeed it *is* one of our senses, and not something to which we are either temperamentally suited or unsuited.

Poetry is so exact that nothing can exactly define it except itself. It moves like an athlete over hurdles, to perform the most economically. In its purest form, change one syllable and the spirit has fled. The pursuit of poetry, or the creation of its works, is an apprehension of truth beyond the power of rational thought. But it is not, therefore, irrational. To an all-seeing eye it is reason itself. Or, in human terms, it is reason transfigured.

These words—truth, apprehension, power, and so forth—are not much help to us, I know; if anything, the reverse. They are like the sparks flying up from the hoof-beats of a rapidly disappearing Pegasus.

Let me suppose myself, for the moment, to be a man to whom poetry seems unimportant and unattractive. I can easily imagine it. The outward face of the world has infinite variety; action of any kind, from the trivial to the heroic, can absorb our days and leave us gasping for time. A fairly full life can be lived collecting match-boxtops alone; not to mention botany, astronomy, gastronomy, psychology, geology, anatomy, discovery, mountaineering and pub-crawling—I could fill a much longer list. There is no end to the prose possibilities, to the expression of this actual appearance of life. It is understandable that I should be impatient of a form of speech which is apparently foreign to the every day; a distraction, an indulgence, a dream of fair words.

All would be well with my life of prose if there were not moments when action suddenly seems like a flame burning on the surface of a dark sea; when human behaviour dies upon itself for lack of a nourishment outside its common experience; when the extreme diversity of life threatens to disintegrate altogether unless it can be unified in some place of the mind.

I am getting carried into abstractions, the punishment for trying to define in prose what only poetry itself can define. We have to remember that poetry is actual, insepa-

les écris en vers; ou du moins que j'écris des pièces en vers parce que c'est ainsi que j'écris des pièces. Il me semble que la poésie nous est aussi naturelle que n'importe lequel de nos sens; en realité, elle est un de nos sens, et non pas quelque chose dont nous serions — ou non — pourvus selon notre tempérament.

La poésie est tellement exacte que rien ne peut la définir avec précision, sinon elle-même. Elle se meut comme l'athlète par-dessus les obstacles, avec le maximum d'économie. Dans sa forme la plus pure, changez-y une seule syllabe et son âme s'envole. La création poétique est une perception de la vérité par delà le pouvoir de la pensée. Elle n'est pas, pour autant, irrationnelle. Pour un regard omniscient, elle est la raison même. Ou, en termes humains, elle est la raison transfigurée.

« Vérité », « perception », « pouvoir »... Ces mots, je le sais, ne nous aident pas beaucoup; ce serait plutôt le contraire. Ils ressemblent aux étincelles jaillissant des sabots d'un Pégase bientôt disparu.

Supposons un instant que je sois un homme à qui la poésie semble sans importance et sans attrait. C'est aisé à se figurer. L'aspect extérieur du monde est infiniment varié; l'action, qu'elle soit héroïque ou futile, peut absorber nos jours et nous laisser haletants. On peut très bien emplir sa vie rien qu'en collectionnant des boîtes d'allumettes, sans parler de la botanique, de l'astronomie, de la gastronomie, de la psychologie, de la géologie, de l'anatomie, d'exploration, d'alpinisme, des bistros, — je pourrais allonger la liste. C'est le domaine illimité de la prose : celui des apparences de la vie. On comprendra que j'aspire impatiemment à une forme de langage qui échappe au quotidien : un divertissement, une complaisance, un rêve de pures paroles.

Tout irait bien dans ma vie en prose, s'il n'y avait des moments où l'action prend l'aspect d'un feu sur une mer sombre; où, pour subsister, le comportement humain a besoin d'une nourriture extraordinaire; où l'extrême diversité de la vie conduit à la désintégration, faute de trouver une unité quelque part dans l'esprit.

rable from the created world, fundamental; and yet elusive. It is the ghost of Hamlet, not an ethereal apparition, but « armed at point exactly, cap-a-pe »; and we shall find ourselves saying with Bernardo, Horatio, and Marcellus : « 'Tis here !—'Tis here !—'Tis gone ! »—And while it goes, while it evades us, it is still the central functionary of the play, the spring of all action, potent, shaping, and informing. It is when we try to touch it that it disappears : it is when we trust ourselves, by faith, into its life that it speaks to us and conveys its knowledge.

We should really take ourselves back to the creation of the world, and watch chaos inspired with form : the multiplicity of shape, rhythm, pattern, texture, kind, expounded by one creative impulse. In prose we convey the eccentricity of things; in poetry, their concentricity, the sense of relationship between them : a belief that all things express the same identity, are all contained in one discipline of revelation; the bird and the tree are aspects one of the other, and both belong to the form in which we live as men, to the pattern of moral law and the shape of historic event. There is no hard and fast line to be drawn between a cow calving and the Battle of Waterloo. There is in fact nothing which is absolutely irrelevant to anything else. And those omens and sympathies in nature taking part in great events, which seem to us now superstitious and theatrical effects : the star falling at the death of a king, horses eating each other in their stalls, thunder, earthquake, the mountain close to my home which split at the Crucifixion, are in the eyes of poetry closer to the single nature of the universe than in our daily lives we usually suppose.

No event is understandable in a prose sense alone. Its eventual meaning (that it to say, the complete life of the event, seen in its eternal context) is a poetic meaning.

Imagine a mystery, the worm, the caterpillar, going into its chrysalis death, while in it, or through it, a figuring, a patterning, a transfiguring takes place : a particular form of butterfly, a particular shape, colour, and marking, is created by or through the worm, obedient to a figure which is eternally

Me voilà versant dans des abstractions, châtiment de qui veut définir en prose ce que la poésie seule peut définir. Rappelons-nous que la poésie est réelle, essentielle, inséparable du monde créé, et pourtant insaisissable. C'est le fantôme dans *Hamlet*, non pas une vision éthérée, mais « armé de toutes pièces, de pied en cap », et nous nous surprenons à dire avec Bernardo, Horatio et Marcellus : « Ici — et là — parti! » Il nous échappe, mais reste le moteur de la pièce, la source agissante de toute l'action. C'est quand nous essayons de l'atteindre qu'il disparaît; c'est quand nous nous fions à lui qu'il nous parle et nous révèle ce qu'il sait.

Réellement, il nous faudrait remonter jusqu'à la création du monde et considérer le chaos mis en forme : cette multiplicité de rapports, de rythmes, de modèles, de textures et de genres interprétée par une seule impulsion créatrice. En prose, nous transmettons l'aspect excentrique des choses; en poésie, leur aspect concentrique, le sens des rapports qui les lient, le sentiment que toutes les choses expriment la même identité, que toutes sont soumises à une même discipline. L'oiseau et l'arbre sont aspect l'un de l'autre et tous deux appartiennent à la fois à la forme où nous vivons notre vie d'homme, au patron de la loi morale et à la figure de l'événement historique. Il n'y a pas de ligne rigoureuse et stricte à tirer entre une vache qui met bas et la bataille de Waterloo. Rien, en fait, n'est totalement indépendant de quoi que ce soit d'autre. La nature connaît, en marge des grands événements, de ces présages et résonances que nous qualifions de superstition et d'effets théâtraux : l'étoile qui tombe à la mort d'un roi, des chevaux qui s'entredévorent dans leur écurie, la foudre, le tremblement de terre, la montagne près de chez moi qui se fend à la Crucifixion, — aux yeux de la poésie, tout cela est plus proche de la nature de l'univers que nous ne le supposons en général dans notre vie quotidienne.

Aucun événement ne peut s'interpréter dans un sens purement prosaïque. Sa signification finale (c'est-à-dire la vie complète de l'événement vu dans son contexte éternel) est une signification poétique.

A Sleep of Prisoners, Christopher Fry. M: Michaël Mac Owan. St Thomas' Church, London. 1951. P: Houston Roger

present; it might be the Comma butterfly : in its chrysalis death it finds its way towards the symmetrically ragged wings, the black spots and tiger lines, the silver comma on each underwing, according to the inner ruling of its kind.

In some such way a poem, or a line of poetry, will feel its way towards a predestined end. Occasionally it finds it, and then we have the inevitability which we call great poetry, a discovery of the underlying discipline of revelation in which we are made. But when that miracle doesn't happen, the minor poetry or verse can at least prepare us for the discovery, and lead us into that way of experience.

Poetry is the humility of language, it waits and is filled, and we can receive it only in the same spirit. But though language can be humble it can also be—and is, usually—so obstinate, so determined to set up difficulties, so opaque between the vision and the expression, we have to be content too often with a very rough approximation to what we need and search after.

For my own part, I have had to buy a donkey to keep myself in a lively state of self-respect. A donkey's efforts at communi-

Songez à ce mystère de la chenille subissant sa mort de chrysalide pendant qu'au dedans d'elle, à travers elle, une formation, un modelage, une transfiguration ont lieu; une espèce particulière de papillon avec une forme, des couleurs, des signes distinctifs propres est créée par ou à travers la larve, obéissant à une figure éternellement présente. S'agit-il du Polygonia comma-album? C'est dans sa mort de chrysalide qu'il s'est acheminé vers les ailes symétriquement déchirées, les taches noires et les lignes tigrées, la virgule argentée sur chaque aile inférieure, en accord avec la loi profonde de son espèce.

C'est à peu près ainsi qu'un poème, ou un vers, pressent son chemin vers une fin préétablie. De temps à autre il le trouve, et alors nous sommes devant cette chose inéluctable que nous appelons la grande poésie, la découverte de la discipline sous-jacente à la révélation dans laquelle nous sommes créés. Mais quand ce miracle n'a pas lieu, la poésie ou le vers de second ordre peut du moins nous préparer à cette découverte et nous mener sur le chemin de cette expérience.

La poésie est l'humilité du langage, elle attend et elle est comblée; et nous ne pouvons la recevoir que dans ce même esprit. Mais ce langage, qui peut être humble, est aussi le plus souvent si rétif, si décidé à élever des difficultés, si opaque entre la vision et l'expression, que nous devons la plupart du temps nous contenter d'une approximation très rudimentaire de ce que nous voulons et cherchons.

Pour ma part, j'ai dû acheter un âne pour conserver le respect de moi-même. Les efforts d'un âne pour se faire comprendre ne diffèrent pas des nôtres, mais on y entend une telle détresse, une frustration si effroyable, qu'après l'avoir écouté, je retourne à mon travail assez rassuré : la phrase que j'écrirai à peu de chances d'entraîner semblable torture. Ce que le baudet voudrait transmettre, me semble-t-il, c'est la simple séquence modulée « hi-han ». Il l'aborde avec anxiété, et je le comprends parfaitement. Il y monte par

cation are the same as our own, but on such an appalling level of distress and frustration that I go back to my work, after listening to him, fairly assured that not every sentence I write will entail such torture as that. What the donkey means to convey, I think, is the quite simple modulating vowel sequence : Ee-aw. His approach to it is one of fear; and that I can perfectly understand. He stokes himself up towards it in a series of fearful, rusty gasps, as though the first Liverpool to Manchester train was remembering how it killed Mr. Huskisson, M.P. in 1830. Then, taking courage, his vocal chords seem to labour and push back an enormous iron gate, to let through, one supposes, the message seething in his heart. With a cronking groan the gate closes again; the donkey sobs terribly once or twice, and again the gate is forced back on its grinding hinges; and this may happen several times, a crescendo of agony, until you think the donkey must break its heart : and then communication is made, not, indeed, exactly as conceived; the Ee-aw of his vision is denied him; what he accomplishes in fact is Aw-ee; but we are fortunate if in our own way we ever come so near to our vision as he does in this rather Miltonic inversion.

So we can bear in mind, as we go on, that though we are discussing Ee-aw, the theatre is able to provide only Aw-ee. In this way I hope my claims for verse will not seem too large. They could scarcely be any larger.

There are many people to whom verse in the theatre is an irritating, or boring, or distracting, or pretentious flight of fashion; and in certain moods I can pish and tush with the best of them. This point is not held so strongly about literature in general. It isn't often said that there should be no such thing as poetry at all. When Wordsworth writes :

« Felt in the blood, and felt along the heart »

we should think twice, perhaps, before we asked him why he didn't write the passage in prose. « Felt in the blood, and felt along the heart » is a good example, by the way, of the speed and economy with which poetry can express what would take prose far longer.

une gamme de soupirs craintifs, enroués, qui font penser au premier train Liverpool-Manchester se souvenant comment il tua, en 1830, M. Huskisson, M.P. Puis il prend courage, et l'on dirait que ses cordes vocales peinent et repoussent une énorme barrière en fer pour y laisser passer le message qui sans doute bouillonnait dans son cœur. Avec un grognement sourd, la barrière se referme. Une ou deux fois, l'âne sanglote terriblement, puis repousse à nouveau la barrière aux gonds grinçants. Et ainsi plusieurs fois de suite, comme un crescendo d'agonie, jusqu'à nous donner l'impression que le cœur de l'âne va se rompre. Voilà donc transmis le message. Non pas exactement, il est vrai, tel qu'il avait été conçu. Le « hi-han » de sa vision lui est refusé; en fait, il produit « han-hi »! Mais nous serons bien heureux si pour notre propre part nous serrons d'aussi près notre vision qu'il le fait dans cette inversion quasi miltonienne.

Donc, pour poursuivre, nous pouvons admettre que bien que nous discutions « hi-han », le théâtre ne peut produire que « han-hi ». En ce sens, j'espère que mes revendications en faveur du vers ne paraîtront pas trop vastes; elles pourraient difficilement l'être davantage.

Beaucoup de gens ne voient dans le théâtre en vers qu'une mode prétentieuse, irritante et ennuyeuse; et par moments, je partage leurs dédains. On n'est pas aussi catégorique à propos de la littérature en général. Il est rare d'entendre dire qu'on n'y voudrait pas de poésie du tout. Quand Wordsworth écrit : « Senti dans le sang, et senti tout au long du cœur », il vaudrait sans doute mieux réfléchir deux fois avant de lui demander pourquoi il n'a pas écrit ce passage en prose. « Senti dans le sang, et senti tout au long du cœur » est justement un bon exemple de la promptitude et de l'économie avec lesquelles la poésie exprime ce qui serait bien plus long en prose.

Pourquoi devrait-on limiter le théâtre à un seul mode d'expression? Certains vont même jusqu'à croire que la pièce en prose et la pièce en vers sont aux antipodes, que l'une exclut l'autre : sorte de « colour bar » linguistique... Pareille rivalité est un non-sens. En effet, prose et poésie, vivant côte à côte,

What reason is there for limiting the theatre to one form of communication? It is even believed that the prose play and the verse play are in opposition : or that the one precludes the other; there appears to be a kind of colour bar in the matter. Such rivalry is nonsense. Indeed, prose and verse existing side by side counter each other's dangers. If they pass altogether out of each other's reach they cease to be themselves, becoming on the one hand journalese, official cant, or any other string of sentences : and on the other, a vagueness, an abstraction, a preciousness. This interplay of difference, one touching the hand of the other as it separates, like men and women dancing the Grand Chain, is what keeps each in its own state of grace.

One explanation of our impatience with a verse play is that the spring of theatre is action, and any insistence upon words is felt to hang like heavy clothes on the body of an athlete. When we go to the theatre we go to be interested by a story of lives living out their conflicts in a concentration of time. We do not go to hear them discuss the matter; we go to see and hear them live it.

But we know that words and actions are not unrelated. One illuminates the other; and the full significance of action can be explored only by words. If we compare the murder of Maria Marten in the Red Barn, with the murder of Duncan in Macbeth's castle, we see that in each the physical action is roughly the same, but the significance of the action is entirely different. The one is merely done, the other is experienced, and the experience is in the words. What is more, the experience is the true nature of the action. The experience ultimately is the action. The action is not the dagger in Duncan's breast, or the blood on Macbeth's hand, but rather the limitless experience of the words arising out of them : the experience of

« Macbeth does murder sleep ! »

of :

« ...this my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine,
Making the green one red. »

The three words « this my hand » ,in the context, so deepen our thoughts about the

se préservent l'une l'autre. Si elles se perdent de vue, elles cessent d'être elles-mêmes et deviennent, d'une part, jargon de journaliste ou de fonctionnaire et, d'autre part, quelque chose de vague, d'abstrait, de précieux. C'est ce jeu subtil de différences, l'une effleurant la main de l'autre au point où elles se séparent, tels des hommes et des femmes dansant le quadrille, qui maintient chacune en son propre état de grâce.

Une explication de notre préférence pour la pièce en vers, c'est que le ressort du théâtre est l'action, et que toute insistance sur les mots donne l'impression de lourds vêtements sur le corps d'un athlète. Quand nous allons au théâtre, nous y allons pour être intéressés par une histoire et des êtres vivant leurs conflits dans un temps ramassé; nous n'y allons pas pour les entendre discuter la chose, mais pour les voir et les entendre la vivre.

Mais nous savons aussi que parole et action ne sont pas sans relation. L'une éclaire l'autre, et le sens complet de l'action ne peut être donné que par les mots. Si nous comparons l'assassinat de Maria Marten dans *la Grange Rouge* à celui de Duncan au château de Macbeth, nous constatons que l'action physique est plus ou moins la même dans l'un et l'autre cas, mais sa signification totalement différente. L'un est simplement accompli, tandis que l'autre est expérimenté, et l'expérience réside dans les mots. De plus, l'expérience est la nature véritable de l'action. L'expérience, finalement, est l'action. L'action, ce n'est pas le poignard dans le sein de Duncan, ni le sang sur la main de Macbeth, mais bien l'expérience infinie des paroles qui en naissent; c'est l'expérience de

« Macbeth assassine le sommeil ! »

de

« C'est plutôt ma main que voici
Qui empourprera les vagues innombrables,
De vert, faisant rouge l'Océan. »

Dans le contexte, ces trois mots « this my hand » approfondissent nos pensées au sujet de la main humaine et de ce qu'elle accomplit, au point que l'action n'est pas vraie pour cet homme-là seulement et pour son geste; elle devient également une action élémentaire, accomplie au commencement du monde déchu. Par le son même, « multitu-

human hand and what it performs, that the action is not only true of this one human, and this one deed; it becomes also an elemental action, done in the beginning of the fallen world. In sounds alone, « multitudinous », which heaves like a wilderness of molten lava, set against the three monosyllables « this my hand », gives us, or should give us, an experience of being. We begin to feel there is not one action, but two, not two, but twenty in the course of a speech.

You may be prepared to agree with me that words give us a larger, or deeper, experience of action, but still you may say, « Why verse? Why this formality of syllables? Why this unnatural division of sentences into lines? »

I suggest we forget the questions, and go on as though verse plays, like wasps, are apparently with us for some reason which they don't reveal. I only ask you to allow me to suppose an organic discipline, pattern, or proportion in the universe, evident in all that we see, which is a government uniting the greatest with the least, form with behaviour, natural event with historic event, which stamps its mark through us and through our perceptions, as the name of Brighton is marked through a stick of rock candy. When Milton says : « Elephants endors'd with towers », or when Wordsworth says : « A noticeable man with large grey eyes », they are not being so true to that organic discipline as, for instance, Chaucer, when he says :

> « Now with his love, now in the colde grave
> Allone, withouten any companye. »

I ask you to allow me to suppose a shaping but undogmatical presence « felt in the blood, and felt along the heart », which is of a kind with the law of gravity, and the moral law, and the law which gives us two legs and not six.

From the way I am going on you would think I was talking about the Eleusinian mysteries, not about a theatre in which you propose to spend an entertaining evening. It is the fault of the question « Why Verse? » I should really write a play which would be so good that the question would never arise, a play which would please not some of the

dinous », se soulevant comme un désert de lave fondue, et juxtaposé aux trois monosyllabes « this my hand », nous donne — ou devrait nous donner — une expérience de l'existence. Nous commençons à sentir qu'il y a là non pas une action mais deux, non pas deux mais vingt, en une réplique.

Vous êtes peut-être disposés à m'accorder que les mots nous donnent une plus profonde expérience de l'action; encore pourriez-vous ajouter : « Pourquoi en vers? Pourquoi cet appareil de syllabes? Pourquoi ce découpage artificiel des phrases? »

Laissons les questions et admettons que les pièces en vers, telles des guêpes, existent apparemment parmi nous pour quelque raison qu'elles ne révèlent pas. Permettez-moi simplement de supposer dans l'univers une discipline, une forme ou une proportion organique, évidente dans tout ce que nous voyons, une directive unifiant le plus grand et le plus petit, forme et comportement, événement naturel et événement historique, — qui appose sa marque à travers nous, comme le nom de Brighton est marqué à travers un bâton de sucre d'orge.

Permettez-moi de supposer une présence qui façonne sans dogmatisme, « senti(e) dans le sang et senti(e) tout au long du cœur, » qui est du même genre que la loi de la gravitation, ou la loi morale, ou la loi qui nous accorde deux jambes et non six.

Le chemin que je prends pourrait vous faire penser que je vous parle des mystères d'Éleusis plutôt que d'un théâtre où vous vous proposez de passer une agréable soirée. La faute en est à la question « pourquoi écrire en vers? ». Je devrais vraiment écrire une pièce qui serait tellement bonne que la question ne se poserait jamais; une pièce qui ne plaîrait pas par endroits à quelques-uns, mais d'un bout à l'autre et à tout le monde; une pièce qui donnerait à la fois l'aspect immédiat des choses et leur caractère éternel, heureusement unis.

Mon désir serait de pouvoir vous le promettre. Après quelques générations, il faut recréer le langage susceptible d'exprimer ces deux choses ensemble; et il y en a parmi nous qui trouvent, comme l'âne, qu'il n'est pas facile d'arriver à communiquer avec son

people some of the time, but all of the people all of the time, which would be both the immediate appearance of things and the eternal nature of things, combined with felicity.

I wish I could promise any such thing. Every few generations have to shape afresh the language which will express both these things together; and some uf us find, like the donkey, that communication with our fellow being is something not easily achieved. We may think we have avoided all misconception, and then overhear a member of the audience making his comment, as after a performance of *The Dark Is Light Enough* (a play about the Austro-Hungarian war, taking place near Vienna) when a gentleman said, with charitable resignation, « I never can understand these Russian plays ».

It is no good asking poetry to tell us what it says; it simply *is* what it says. In the theatre it must have a direct surface meaning, an immediate impact of sense, but half its work should be going on below that meaning, drawing the ear, consciously or unconsciously into a certain experience of being.

This has been an age of signposts, of ideologies, of patent cures, of battle cries; we must take up our positions, draw clear lines between this or that, label, analyze, dissect; we must live the letter, for the letter is the law. But we have been looking at the possibility that poetry has another, deeper law. The truth of poetry deepens under your eye. It is never absolute. There is no moment when we can trumpet it abroad as finally understood.

In a play I wrote called *A Sleep Of Prisoners,* Cain and Abel throw dice together, and Abel prays as he shakes the dice :

> « Deal me high, deal me low
> Make my deeds
> My nameless needs.
> I know I do not know. »

In our anxiety to be in the know we defend our scraps of knowledge and decision so passionately that over the centuries we have burned, tortured, imprisoned, shot, and blown up those who contradicted or doubted us. But the spirit of our scrap of knowledge was in the contradiction and doubt, as much

prochain. Nous pouvons nous imaginer avoir évité tout malentendu et puis surprendre le commentaire d'un spectateur; comme, après une représentation de *The Dark is Light enough* (une pièce que j'ai écrite sur la guerre austro-hongroise, et qui se passe près de Vienne), ce monsieur qui disait avec une résignation empreinte de charité : « Je ne comprends jamais rien à ces pièces russes. »

Il n'est pas bon de demander à la poésie de nous apprendre ce qu'elle veut dire; simplement elle *est* ce qu'elle dit. Sur la scène, elle doit avoir une signification apparente directe et trouver un contact immédiat, mais la moitié de son effet devrait se poursuivre à l'abri du sens, amenant l'oreille, consciemment ou non, à une certaine expérience de l'être.

Cet âge est celui des poteaux-indicateurs, des idéologies, des remèdes brevetés, des cris de guerre; nous devons prendre position, tirer des lignes claires entre ceci ou cela, étiqueter, analyser, disséquer; il nous faut vivre selon la lettre, car la lettre fait loi. Mais nous avons vu que la poésie pouvait avoir une autre loi, plus profonde. La vérité de la poésie s'approfondit sous vos yeux. Jamais elle n'est absolue. Il n'arrive pas un moment où nous pouvons la claironner, en la déclarant comprise.

Dans une de mes pièces, *Le Songe des Prisonniers*, Caïn et Abel jouent et, jetant les dés, Abel prie :

> « A moi la donne, meilleur ou pire,
> Soyez mes actes
> Mes désirs sans nom.
> Je sais que je ne sais pas. »

Dans notre impatience de connaître, nous défendons si passionnément nos parcelles de savoir et d'autorité qu'au cours des siècles nous avons brûlé, torturé, emprisonné, tué, fait sauter ceux qui nous ont contredits ou ont douté de nous. Mais l'esprit de notre parcelle de connaissance se trouvait dans la contradiction et dans le doute autant que dans la foi. C'est l'esprit de vérité que nous avons torturé et fait sauter.

La poésie au théâtre, c'est l'action d'écouter. C'est une exploration qui se déroule devant votre nez, — je ferais mieux de dire à vos oreilles — car le son en soi, le son pur,

The Dark is Light Enough, Christopher Fry. M : Peter Brook. D : Oliver Messel.Aldwych Theatre, London. 1954. P : Angus Mc Bean

as in the belief. What we were torturing and blowing up was the spirit of truth.

Poetry in the theatre is the action of listening. It is an unrolling exploration, following your nose, or it would be better to say following your ear, for sound itself, pure sound, has logic, as we know in music, and what does that logic accord to if not the universal discipline felt along the heart? What part this logic plays in our life here on the earth is beyond calculation. If it wakens harmony, modulation, and the resolving of discord in us, we are nearer to our proper natures.

« The man that hath no music in himself,
Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems and spoils;
The motions of his spirit are dull as night,
And his affections dark as Erebus :
Let no such man be trusted.
Mark the music. »

Mark the music. Even in the broad give-and-take of the theatre our ears should be able to accept the interplay of the vowel

a sa logique, comme la musique nous l'apprend; et avec quoi cette logique s'accorderait-elle sinon avec la discipline universelle sentie tout au long du cœur? Le rôle que joue cette logique dans notre vie ici-bas dépasse nos calculs. Si elle éveille en nous une harmonie, une modulation, si elle résoud nos dissonances intérieures, nous sommes plus proches de nos véritables natures.

« L'homme qui n'a pas de musique en lui,
Et qui n'est pas ému par l'accord de sons doux,
Est prêt à trahir, à ruser, à corrompre;
Les mouvements de son âme ont l'épaisseur de la nuit,
Et ses affections sont noires comme l'Érèbe;
Ne faites pas confiance à un tel homme.
Écoutez la musique. »

Écoutez la musique. Même dans ce large mouvement de « donner et recevoir » qui caractérise le théâtre, nos oreilles devraient être capables d'accepter le jeu subtil des sons dans le vers, d'y reconnaître des signes de la discipline universelle, et de mettre juste autant d'intention dans la virgule du texte

sounds of a line of poetry, and know them as indications of the universal discipline, and consider the comma in the line with almost as much purpose as the comma on the underwing of the butterfly. But this precision has to exist within the broad and tough character of the theatre; it has to hold its own against distractions of many kinds : against coughs in the auditorium, failings in the author, even—on rare occasions—against irregularities of the actor's memory; just as in life our awareness of our larger natures has to hold its own against a host of distractions within and without.

« Such harmony is in immortal souls;
But whilst this muddy vesture of decay
Doth grossly close it in, we can not hear it. »

So the general lines of the play, the shape of the story, the disposition of the characters, should point and implicate by their actions and their wider uses the texture of the poetry. The large pattern of the action should have a meaning in itself, above and beyond the story : the kind of meaning which gives everlasting truth to myths and legends, and makes the fairy story into a sober fact; a meaning not so conscious as a parable or so contrived as an allegory, but as it were tracing a figure which the poetry can naturally and inevitably fill.

This is all very well, you may now say, this fine theory; but we have to put up with verse plays as they are, not as ideally they should be; it seems to us that a good deal of these plays could be written at least as well, and more honestly, in prose. Why, for instance, should you present to us as verse a speech such as this :

« I sometimes think
His critical judgement is so exquisite
It leaves us nothing to admire except his opinion.
He should take into account
The creative value of the fault. »

I have no answer to satisfy you if you believe that human nature, or human personality, is divided into two parts, of whatever proportion, the prosaic and the poetic. I think we live always with a foot in each camp, or rather, that there is no moment when we can safely say that we belong entirely to one or the other. There is no moment when we can certainly say that even our apparently

que dans celle de l'aile inférieure du papillon. Mais cette exactitude doit s'accommoder du caractère large et rude du théâtre; elle doit se protéger contre toutes les distractions : toussotements dans l'auditoire, faiblesses chez l'auteur, et même — exceptionnellement — erreurs de mémoire de l'acteur; tout comme, dans la vie, notre plus haute conscience doit se garder intacte contre une foule de distractions du dedans et du dehors.

« Une telle harmonie règne dans l'âme immortelle;
Mais tant que cette enveloppe boueuse et délabrée
Grossièrement l'enferme, nous ne pouvons l'entendre ! »

Ainsi les lignes générales de la pièce, le développement de l'intrigue, le caractère des personnages devraient impliquer le tissu poétique. L'action devrait avoir une signification en soi, au delà de l'anecdote : le genre de signification qui donne une vérité éternelle aux mythes et aux légendes, qui transforme le conte de fée en un fait authentique; une signification moins concentrée qu'une parabole ou moins artificielle qu'une allégorie, mais qui, pour ainsi dire, tracerait des contours que la poésie peut naturellement et sûrement remplir.

Tout cela est très bien, direz-vous maintenant, c'est une belle théorie; mais nous avons à nous accommoder de pièces en vers telles qu'elles existent et non pas telles qu'elles devraient être; nous avons l'impression que bon nombre de ces pièces pourraient être écrites au moins aussi bien, et plus honnêtement, en prose. Pourquoi, par exemple, nous présenter sous forme de vers un discours comme celui-ci :

« Je pense parfois
Que son jugement critique est si consommé
Qu'il ne nous laisse rien à admirer que son propre sentiment.
Il devrait tenir compte
De la valeur créatrice de la faute. »

Je n'ai pas de réponse satisfaisante à vous donner si vous croyez que la personnalité humaine se divise en deux parts, la prosaïque et la poétique. Pour moi, je pense que nous vivons toujours avec un pied dans chaque camp ou plutôt que nous ne pouvons jamais affirmer sans risque appartenir entièrement à l'un ou à l'autre. Jamais nous ne pouvons dire avec certitude que nos actions les plus

most insignificant actions have not a significance greatly beyond ourselves.

It is this tension between two meanings which verse conveys, favouring sometimes one, sometimes the other. The prosaic or colloquial can be rhythmically just sufficiently charged to resolve into the implication of verse at a moment's notice, even half way through a sentence, and back again, without disturbing the unity of the speech, in the way that the spirit and the flesh work in ourselves without noticeably sawing us in half. The writer's responsibility is to know when he can safely break free of this, and relax for contrast into the rhythms of prose.

In *The Dark Is Light Enough* there comes a moment when the situation reduces everyone to silence; when there seems no way of the scene going on without bringing the curtain down. And then the Countess begins to speak. I will tell you what she says, not because the verse does what I want it to do, but it says something to our purpose.

« How shall we manage, with time at a standstill?
We can't go back to where nothing has been said;
And no heart is served, caught in a moment
Which has frozen. Since no words will set us free—
Not at least now, until we can persuade
Our thoughts to move—
Music would unground us best,
As a tide in the dark comes to boats at anchor
And they begin to dance. My father told me
How he went late one night, a night
Of some Hungarian anxiety,
To the Golden Bull at Buda, and there he found
The President of your House of Deputies
Alone and dancing in his shirtsleeves
To the music of the band, himself
Put far away, bewitched completely
By the dance's custom; and so it went on,
While my father drank and talked with friends,
Three or four hours without a pause :
This weighty man of seventy, whose whole
Recognition of the world about him
During those hours, was when occasionally
He turned his eyes to the gipsy leader
And the music changed, out of a comprehension
As wordless as the music.
It was dancing that came up out of the earth
To take the old man's part against anxiety. »

A comprehension as wordless as the music. It is this comprehension which poetry tries to speak, this revelation of discipline that comes up out of the earth, or is felt along the heart; it is this which verse has to offer.

insignifiantes n'ont pas un sens qui nous dépasse largement.

C'est cette tension entre deux interprétations que le vers exprime, favorisant tantôt l'une, tantôt l'autre. Celle qui est prosaïque ou familière peut être chargée de rythme juste assez pour se changer en vers l'espace d'un instant, même à mi-chemin d'une phrase, et revenir en arrière, sans nuire à l'unité du style; de la même façon que la chair et l'esprit opèrent en nous sans exactement nous couper en deux. L'écrivain doit savoir à quel moment il peut s'en libérer sans danger, et s'abandonner par contraste au rythme de la prose.

Dans *The Dark is Light enough*, il y a un passage où la situation réduit tout le monde au silence, où la scène semble ne pouvoir continuer sans que le rideau tombe. Alors, la comtesse se met à parler :

« Qu'allons-nous faire, avec ce temps qui s'arrête?
Impossible de retourner là où rien n'a été dit;
Et notre cœur est pris dans un moment
Qui a gelé. Puisque nulles paroles ne nous libéreront—
Du moins jusqu'à ce que nous puissions convaincre
Nos pensées de se mouvoir —
La musique est ce qui nous élèverait le mieux,
Comme la marée monte dans le noir vers les bateaux à l'ancre
Et ils commencent à danser. Mon père m'a raconté
Comment il était arrivé tard, la nuit, une certaine nuit
D'inquiétude hongroise,
Au Taureau d'Or à Buda, et y avait trouvé
Le Président de votre Chambre des Députés
Seul, dansant en bras de chemise
Aux sons de l'orchestre, lui-même
Très lointain, complètement ensorcelé
Par la danse; et cela a continué
Pendant que mon père buvait et parlait avec des amis,
Trois ou quatre heures sans interruption;
Ce septuagénaire imposant, dont la seule
Prise de contact avec le monde,
Durant ces heures, c'était quand parfois
Il tournait les yeux vers le chef tzigane
Et que la musique changeait, par suite d'une entente
Sans paroles comme la musique.
C'était une danse qui sortait de la terre
Pour prendre le parti du vieil homme contre l'angoisse. »

Une entente sans paroles comme la musique. C'est cette entente que la poésie s'efforce d'exprimer, cette révélation de discipline qui surgit de la terre, ou qui est sentie tout au long du cœur; c'est cela que les vers apportent.

ROGER-FERDINAND (France) : Began his career under Lugné-Poe. Had his first great success with *A Man of Gold*, *Président Haudecœur*, etc... Chairman, for the last ten years of the Society of Authors and Dramatists. Recently appointed Director of the National Conservatoire of Dramatic Art.

ANDRÉ ROUSSIN (France) : Actor at the « Rideau Gris » in Marseille and the « Quatre Saisons » in Paris. Then began his career as a dramatist, first with *Catch a Nigger* and *A Simple Young Girl*, then with *The Little Hut* and *Hippo Dancing*.

ARMAND SALACROU (France) : Discovered by Lugne-Poe (*Tour à Terre*), performed most by Dullin (*The Earth is Round*, *The Lenoir Archipelago*). His *Unknown Woman of Arras* is in the repertory of the Comédie Française and his *Too Funny for Words* has been brilliantly revived.

PAUL-LOUIS MIGNON (France) : Drama critic of the French Official Radio, Secretary of the French Theatre Centre

DENIS CANNAN (United Kingdom) Very promising young dramatist. Author of *Captain Carvallo*, *Misery Me* and *You and your Wife*.

MARC CONNELLY (U.S.A.) : Author of the Pulitzer Prizewinning play : *Green Pastures*. Some of his other plays include *To the Ladies*, *Beggar on Horseback* and *The Farmer takes a Wife*.

PHILIP HOPE-WALLACE (United Kingdom) : Drama critic of the Manchester Guardian and other London newspapers.

JOHN GASSNER (U.S.A.) : Author and editor of many books on drama, films, etc... Among them are his *Masters of the Drama*, *Producing the Play*, *The Theatre in our Times* and *Our Heritage of World Literature*.

HAROLD CLURMAN (U.S.A.) : One of America's leading directors, was the founder and Managing Director of the famous Group Theatre in the 1930's. Among his recent productions : *Colombe*, *Bus Stop* and both the London and New York productions of *Tiger at the Gates*, Christopher Fry's adaptation of Giraudoux's play.

RICHARD HEY (Germany) : Born in

ROGER-FERDINAND (France) : Debute chez Lugné-Poe. Connait ses premiers grands succès avec *Un Homme en Or*, *Le Président Haudecœur*, etc... A présidé, pendant dix ans, la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques. Vient d'être nommé Directeur du Conservatoire National d'Art Dramatique.

ANDRÉ ROUSSIN (France) : Acteur au « Rideau Gris » de Marseille et aux « Quatre Saisons » de Paris. S'impose ensuite comme auteur, d'abord avec *Am-Stram-Gram* et *Une grande Fille toute simple*, ensuite avec *La petite Hutte*, *Les Œufs de l'Autruche*, etc...

ARMAND SALACROU (France) : Révélé par Lugné-Poe (*Tour à Terre*), beaucoup joué par Dullin (*La Terre est ronde*, *L'Archipel Lenoir*), a notamment vu son *Inconnue d'Arras* entrer à la Comédie Française et son *Histoire de Rire* brillamment reprise.

PAUL-LOUIS MIGNON (France) : Critique dramatique à la Radiodiffusion Française. Secrétaire du Centre Français du Théâtre.

DENIS CANNAN (Royaume-Uni) : Jeune dramaturge plein d'avenir. Auteur de *Captain Carvallo*, *Misery Me*, *You and your Wife*.

MARC CONNELLY (U.S.A.) : Auteur de *Verts Pâturages* (Prix Pulitzer), a ajouté à ce succès : *To the Ladies*, *Beggar on Horseback*, *The Farmer takes a Wife*, etc...

PHILIP HOPE-WALLACE (Royaume-Uni) : Critique dramatique du « Manchester Guardian » et d'autres publications.

JOHN GASSNER (U.S.A.) : Un des plus importants critiques et essayistes américains de théâtre. Auteur de nombreux ouvrages traitant de littérature comparée et, notamment, de *Masters of the Drama*, histoire critique du théâtre des origines à nos jours.

HAROLD CLURMAN (U.S.A.) : Fondateur du fameux Group Theatre peu après 1930, reste un des meilleurs metteurs en scène américains. Parmi ses récentes réalisations : *Colombe*, *Bus Stop* et *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, à Londres et à New York.

RICHARD HEY (Allemagne) : Né en 1926. A travaillé dans le cinéma et la radio. Première pièce, *Revolutionäre*, en 1953. Seconde pièce : *Tizmian und Draculmani*,

1926. Has worked on film and radio. First play *The Revolutionary*, 1953. Second play *Thymian und Drachentod*, produced in 1955 at the Stuttgart State Theatre, and immediately afterwards in nine other theatres.

MORVAN LEBESQUE (France) : Dramatic critic and writer of much talent. First entered social drama with his *Fiancés of the Seine*, the success of the Concours des Jeunes Compagnies in 1955.

ARTHUR MILLER (U.S.A.) : Author of the Drama Critics Circle Award-winning plays : *All my Sons* and *Death of a Salesman*. His most recent work, *A View from the Bridge*, is currently playing on Broadway.

JOHN BOYNTON PRIESTLEY (United Kingdom) : Successful both as a novelist and dramatist. *Dangerous Corner*, etc... In the course of 30 plays he has done « experimental » plays such as *Johnson over Jordan*, etc..., as well as plays dealing with social and political problems e.g. *An Inspector Calls*, etc...

JOHN WHITING (United Kingdom) : Probably the most promising among the young dramatists in his country. His plays are now being performed extensively on the Continent. Author of *Marching Song*, *Penny for a Song*, *Saint's Day*.

MIROSLAV KRLEJA (Yugoslavia) : One of the most important Yugoslav literary figures. Poet, novelist, dramatist and essayist.

MILAN BOGDANOVIC (Yugoslavia) : Eminent literary critic and writer on the theatre. Under the general title of *Ancient and Modern* he has published four volumes of essays and criticism. He is the present President of the I.T.I.

ALEXANDRE KORNEITCHOUK (U.S.S.R.) : Dramatist and Ukrainian politician. Has written a number of successful plays. *The Front*, 1942. *The Alburnum Wood*, 1950. Member of the Central Committee of the Communist party in the U.S.S.R.

CHRISTOPHER FRY (United Kingdom) : He has been a school-master, actor and director of a repertory theatre. First wrote religious plays in verse (*The First Born*, etc...) which have been followed by *The Lady's not for Burning*, *Venus Observed*, *A Sleep of Prisoners*, etc...

montée en 1955 au Théâtre d'État de Stuttgart et retenue aussitôt dans 9 autres théâtres.

MORVAN LEBESQUE (France) : Critique dramatique et polémiste de talent. Aborde le théâtre d'inspiration sociale avec *Les Fiancés de la Seine*, le succès du Concours des Jeunes Compagnies 1955.

ARTHUR MILLER (U.S.A.) : A remporté deux fois le Prix du Cercle de la Critique avec *Tous mes Fils* et *La Mort d'un Commis Voyageur*. Ses *Sorcières de Salem* font encore leur tour du monde. On vient de créer à Broadway sa dernière pièce : *Une Vue du Pont*.

JOHN BOYNTON PRIESTLEY (Royaume-Uni) : Romancier et dramaturge à succès : *Tournant dangereux*, etc... En une trentaine de pièces, explore aussi bien le théâtre expérimental (*Johnson over Jordan*, etc...) que le théâtre d'inspiration sociale ou politique (*Un Inspecteur vous demande*, etc...).

JOHN WHITING (Royaume-Uni) : Parmi les jeunes dramaturges britanniques, celui sans doute qui, dans le genre sérieux, promet le plus. Auteur de *Penny for a Song*, *Saint's Day* et de *Marching Song* que l'on monte un peu partout.

MIROSLAV KRLEJA (Yougoslavie) : Une des personnalités les plus importantes du monde des lettres yougoslaves. Poète et romancier, auteur dramatique, essayiste et polémiste.

MILAN BOGDANOVIC (Yougoslavie) : Éminent critique littéraire et chroniqueur de théâtre. Sous le titre général, *Les Anciens et les Modernes*, il a publié quatre volumes d'essais et de critiques. C'est l'actuel président de l'I.I.T.

ALEXANDRE KORNEITCHOUK (U.R.S.S.) : Auteur dramatique et homme politique ukrainien. A écrit de nombreuses pièces à succès : *Le Front* (1942), *Le Bois des Aubiers* (1950), *Ceux qui ont des Ailes* (1954)... Membre du Comité Central du Parti Communiste de l'U.R.S.S.

CHRISTOPHER FRY (Royaume-Uni) : Successivement maître d'école, acteur, directeur d'un théâtre de répertoire. A d'abord écrit des drames religieux en vers (*Le Prince d'Égypte*, etc...) que suivirent *Cette Dame n'est pas pour le Bûcher*, *En observant Vénus*, *Le Songe des Prisonniers*, etc...

BELGIUM

OPERA

THERE is considerable interest for opera in Belgium, and the fact that it evokes much criticism, is an indication of its vitality. It will always be the medium for the « spectacle total », which has continued to develop over the last 350 years from the time when Monteverdi and others sought to revive ancient drama and invented the opera. Operatic performances today still retain the sense of being regal occasions, and even now that modern audiences have become so large and democratic the traditional atmosphere persists. It is, however, just this devotion to the past which proves the greatest obstacle to experiment. Our most intelligent audiences are inclined to dismiss even some of the most worthwhile new works that are being produced.

Apart from this general reluctance to experiment, which is indeed common to many countries, Belgium has to contend with special problems of finance and organisation.

Contrary to the general trend towards centralisation found in most modern States, there is a very strong regional feeling in Belgium, which is reinforced by a system of local government enjoying a large measure of autonomy. Each city is sensible of its own prestige and privileges, and they are jealously guarded.

As a matter of prestige, possession of an opera house is, of course, an outward sign of importance to which even some of the lesser towns can lay claim. But this does not mean that all these opera houses flourish. Several of them have a very precarious existence, while others hardly exist in any real sense at all. Nevertheless, when it comes to the distribution of State grants for opera they all put forward claims, and in making an equitable distribution resources are too widely dispersed. In 1954, State subsidies were increased to 36,500,000 Frs. B. (app. $ 730,000), of which 16 million francs went to the Théâtre de la Monnaie in Brussels, the rest being divided between the opera houses of Antwerp, Ghent, Liège, Mons and Verviers.

*

The Théâtre de la Monnaie, the most important of these, has a long established reputation which made it one of the leading opera houses in Europe. It has given innumerable works their first performances in the French language—most of Wagner, Alban Berg's *Wozzek* and many more. For two years the Théâtre de la Monnaie has been in the hands of a new Director, M. Rogatchevsky, who, in order to keep within the grant has had to reduce the orchestra (55 musicians) and the strength of the chorus. All the same, he has managed to maintain the usual six performances per week with a repertoire on which he has rung the changes.

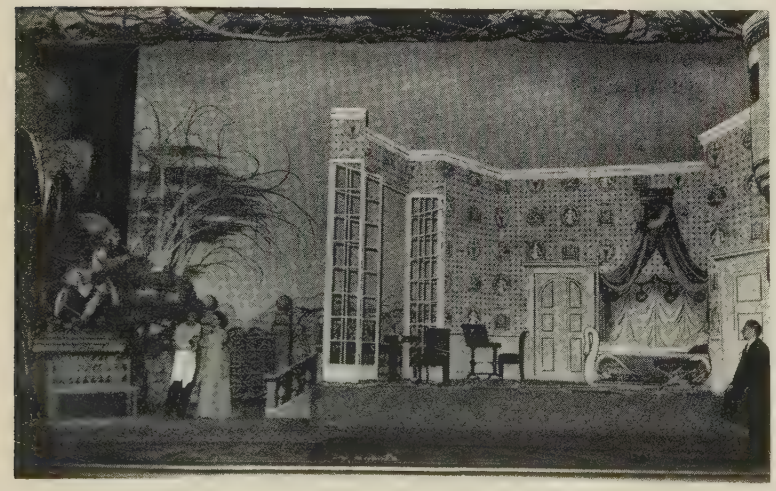
There have been few new works in the last two seasons. The most important has been, beyond any doubt, the world première of Alexandre Tansman's *Le Serment*. The work is well constructed, skilfully written, and has a sure dramatic touch. It achieves a remarkable balance between voice and an orchestration which adds expression and creates a dramatic background.

The best productions at the Théâtre de la Monnaie are those in traditional style, and M. Roger Lefèvre devised an excellent one for *The Serment*. The principal roles were taken by Mme Huberte Vecray and M. Gilbert Dubuc, the two most accomplished singers in the Company.

A Belgian work is put on every season. In 1953 it was *Les Voix de la Mer* with libretto by René Lyr and music by Jean Absil. The style seemed more suited to radio than theatre and in spite of the composer's gifts it seems unlikely to hold the stage permanently.

Monnaie audiences, who had previously been given *The Consul* and *The Telephone* by Menotti, recently heard his *Amelie va au Bal*. Britten's *Peter Grimes*—already given by an English company—was presented in French by the resident company in a production by the French Roger Lalande.

Several French works are always well received in Brussels and one might almost say that Rabaud's *Marouf*, Samuel Rousseau's *Dagobert*, Ibert's *Angelique*, *Pelleas* or even Pierné's *François d'Assise* are part of the repertoire.



Le Serment, Alexandre Tansman. M : Roger Lefèvre. D : Edmond Delescluze. Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles. 1955. P : Vermeulen.

CHRONIQUES DU MONDE

BELGIQUE

THÉÂTRE LYRIQUE

Le prestige du théâtre lyrique e, Belgique reste considérable et même s'il n'est pas intact, le climat de discussion dans lequel il baigne est comme un signe de sa vitalité. Il restera toujours le lieu d'élection pour toutes les tentatives de « spectacle total » poursuivies depuis trois siècles et demi, depuis que Monteverdi et quelques autres, tout en cherchant à retrouver le drame antique, inventèrent l'opéra. D'autre part, l'opéra conserve son prestige de spectacle de princes, et même lorsqu'on l'ouvre aux foules les plus nombreuses et les plus démocratiques, le sentiment reste parmi celles-ci de l'accession à un privilège. C'est là d'ailleurs qu'il faut voir le principal obstacle au renouveau de l'opéra, qui est plus souvent tourné vers son passé et qui en a même la nostalgie. Et c'est dans cette attitude passéiste de l'opéra que le public cultivé prend prétexte pour se désintéresser, même des tentatives les plus valables que le théâtre lyrique fait parfois pour se renouveler.

À ces conditions générales qui ne sont pas particulières à la Belgique s'ajoutent des considérations locales — peut-être plus particulières — et qui sont la faiblesse des moyens financiers et la dispersion des efforts.

S'opposant à la tendance centralisatrice — qui caractérise les États modernes — il règne en Belgique un esprit régionaliste très vivant soutenu par une autonomie communale qui est très large. Cette autonomie communale est jalouse de ses privilèges et soucieuse de son prestige. Sous ce dernier rapport, la possession d'un théâtre d'opéra est évidemment un signe tangible de grandeur auquel prétendent même des villes de médiocre importance. Toutefois, quant à assurer le fonctionnement de leur opéra, il n'en est évidemment pas question et plusieurs de ceux-ci ont une existence tout à fait précaire, très ralentie, ou même théorique. Cependant, lorsque l'État procède à la distribution des subsides réservés à l'art lyrique, tout le monde est sur les rangs et l'obligation d'une certaine justice distributive disperse sans beaucoup de profits des possibilités. En 1954, les subventions de l'État se sont élevées à 36.500.000 fr. belges (soit 730.000 dollars), dont 16 millions sont allés au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, le reste étant réparti entre les théâtres lyriques d'Anvers, Gand, Liège, Mons et Verviers.

*

Le Théâtre de la Monnaie, le plus important, est riche d'une grande et ancienne réputation qui en avait fait un des premiers d'Europe. La liste serait longue des ouvrages qui y furent créés ou qui y connurent leur première représentation en langue française (la plupart des Wagner notamment, et le *Wozzek* d'Alban Berg, et beaucoup d'autres). Depuis deux ans, le Théâtre de la Monnaie est dans les mains d'un nouveau directeur, M. Rogatchevsky qui, pour pouvoir en accepter la concession, a été obligé de réduire l'orchestre (55 musiciens!) et le cadre des chœurs : toutefois, il a su y maintenir une activité normale de six représentations par semaine. La base, c'est évidemment — comme partout — le répertoire, dont certaines œuvres — comme partout — disparaissent quelques saisons pour réapparaître ensuite, sans que cela prenne figure d'événement.

De vraies créations, il y en eut peu au cours de ces deux saisons. La plus importante est certainement celle du *Serment* d'Alexandre Tansman dont ce fut la création mondiale. Cet acte bien charpenté, écrit avec habileté, est d'une conduite dramatique très sûre. Il semble avoir résolu le problème de l'imbrication de la voix — qui conserve ses droits — avec l'orchestre qui est le lieu des accents expressifs et le générateur du climat dramatique.

Les meilleures mises en scène au Théâtre de la Monnaie sont celles qui restent dans le cadre traditionnel. M. Roger Lefèvre avait réalisé celle

Les Bals de Paris, Ballet. Ch : J.J. Etchevery. D : Edmond Delescluze. Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles. 1954. P : Vermeulen.

La Belle Hélène, Offenbach. M : Roger Lefèvre. : Jean Dratz. Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles. 1954, P : Vermeulen.

Wagner and Strauss are given the place due to them in any large opera house. On such occasions the orchestra is usually augmented, names of international stars are often billed, and occasionally foreign companies, such as Bayreuth, who presented *Tristan* with their own décor and set, take over the stage.

★

But the most original work to appear during these last two years has been the renaissance of ballet. Under the direction of J.J. Etchevery it has achieved enormous popularity. As in almost every opera house in Europe, ballet continues to play « cavalier seul » and becomes a centre of creative activity which finds its own public.

Here as well there is a repertoire and *divertissements* forming part of the operas, but there is much that is new. First and foremost during the last two seasons there was *Pelleas* (to Fauré's music)---the most original ballet of all, both imaginative and classical. The central figures emerge against an astonishing décor composed of a frieze of dancers, who group and regroup to form a forest, the rim of a fountain, a rampart and the opening gate and finally the crouching figures that bear up the effigy on a tomb. All this is expressed in an austere idiom as the story unfolds in symbol. Then there were also Dukas's *La Peri*, *La Symphonie Fantastique*, *A Midsummer Night's Dream*, Nussio's *Le Bal des Voleurs* and a new ballet created by eleven Belgian composers in collaboration *Les Bals de Paris*. This last venture was a great success. Indeed the reputation of Belgian ballet is rising; it took part in the recent Venice Festival with Bartok's *Le Mandarin Merveilleux* (and the Belgian Radio Orchestra). The stars who helped to make it a success were Dolores Laga and André Leclair.

Finally, in the forthcoming season, Monnaie audiences will be given Darius Milhaud's *David* and *Oedipe* by Georges Enesco, whose fame is still not as high as his genius.

The Monnaie therefore has, in spite of difficulties, a life worthy of a great opera house in a capital city, although the conditions under which it has to labour are hardly appropriate to its stature.

★

Over and above the State subsidies, municipal authorities provide aid to their own opera houses, and Antwerp—capital of a large region—is very generous in this respect. Although Antwerp opera company is not of the very first order, it has to its credit good performances of Mozart's *Idomeneo*, Cimarosa's *Mariage Secret* (very well produced) and *La Veuve Malicieuse* by Wolf-Ferrari.

At Liège, Theatre Royal audiences are made familiar with the best of contemporary opera; *The Consul* and *The Telephone* by Menotti have been given in recent years. In current productions are *Le Rire de Nils Hallerius* by the Frenchman Landowsky and the forthcoming *Abigaïl* by a Belgian composer, Berthe Di Vito-Delvaux. In conclusion it may be said that at Liège, just as in Brussels and Antwerp, opera is kept alive in a continuous struggle with difficulties and in the constant hope that they will one day disappear.

Pierre MOULAERT

★

FINLAND

DRAMA

PLAYS in the Finnish language now have an audience of over one million people, according to statistics for the beginning of 1955. In other words, about one inhabitant in four has watched a professional performance. This rise in numbers is a result of the government grant which has made it possible to modernise theatres and equipment, an aim pursued by the various theatre groups over the last few decades.

The highlight of the last theatre season was the inauguration, in September 1954, of the « Little Theatre » in the National Theatre and new premises for the School of Dramatic Art in the same building. This « Little Theatre », which has a certain austere elegance, was planned by the architects Heikki and Kaija Siren. It seats 311, and has a stage of 170 sq.m. with an opening of 11 m. × 5.5 m. The building was financed by funds from the National Lottery and donations collected by a women's committee. This committee's next objective is a new opera house.

The « Little Theatre » has been the springboard for a series of Finnish plays. It also gave an excellent performance of *The Glass Menagerie* by Tennessee Williams, presented by Sakari Purunen, *Uncle Vanya* under the direction of Eino Kalima, a master-producer of Tchekov, Samuel Beckett's *Waiting for*

du *Serment* avec beaucoup de soins et les deux rôles principaux étaient tenus par Mme Huberte Vecray et M. Gilbert Dubuc, les deux plus belles voix de la troupe.

L'œuvre belge montée chaque saison a été pour 1953 *Les Voix de la Mer* de René Lyr pour le texte et Jean Absil pour la musique. Il y avait là un style d'évocation plus radiophonique que théâtral et, malgré le talent du musicien, on peut difficilement imaginer cette œuvre faisant carrière.

Le public de la Monnaie qui avait eu auparavant *Le Consul* et *Le Téléphone* de Menotti a pu entendre aussi — du même — *Amélie va au Bal*. Le *Peter Grimes* de Britten — déjà donné par une troupe anglaise — a été présenté en français par les artistes de la maison, dans une mise en scène du Français Roger Lalande.

Certains ouvrages français ont toujours eu une cote très favorable à Bruxelles et l'on peut dire que *Marouf* de Rabaud, *Dagobert* de Samuel Rousseau, *Angélique* d'Ibert ou *Pelléas*, voire même le *François d'Assise* de Pierné font presque partie du répertoire.

Wagner, Strauss ont la part qu'on doit légitimement leur faire dans une grande maison. À ces occasions, l'orchestre est généralement renforcé et les vedettes étrangères sont souvent à l'affiche; parfois, des compagnies étrangères — comme Bayreuth venu donner *Tristan* avec ses décors et sa mise en scène — prennent possession du plateau. Mais le travail le plus original que l'on peut mettre à l'actif de la nouvelle direction c'est le renouveau du ballet qui sous l'impulsion de J.J. Etchevery s'est imposé impérieusement. C'est d'ailleurs à peu près sur toutes les scènes d'opéra que le ballet joue « cavalier seul » et reste un foyer d'activité et de création qui possède son propre public.

Là aussi, il y a un répertoire et les divertissements faisant partie des opéras, mais il y a aussi du neuf. En en oubliant beaucoup, il faut citer surtout pour ces deux saisons *Pelléas* (sur la musique de Fauré), le ballet le plus original de tous, à la fois figuratif et relevant de la danse pure. Les héros du drame y évoluent dans un décor étonnant composé d'une frise de danseuses qui font et défont les lieux de l'action, qui sont tour à tour la forêt qui se balance, la margelle de la fontaine, le rempart et la porte qui s'ouvre, enfin les figures accroupies qui soutiennent le gisant d'un tombeau. Tout cela est exprimé dans une langue sévère — protagonistes et « décor » sont habillés de collants noirs — où l'anecdote est dépassée par son symbole.

On peut encore signaler *La Péri* de Dukas, *La Symphonie fantastique*, *Le Songe d'une Nuit d'Été*, *Le Bal des Voleurs* (de Nussio), et la création d'un ballet *Les Bals de Paris* dû à la collaboration de onze compositeurs belges. Cette espèce de gageure s'est soldée par une réussite et un vif succès. La réputation de notre ballet grandit; ces derniers temps, il était à la Biennale de Venise (avec l'orchestre de notre Radio) pour donner *Le Mandarin Merveilleux* de Bartok. Les étoiles du ballet — qui ont leur part dans son succès — sont Dolorès Laga et André Leclair.

Enfin, puisque les saisons s'enchaînent, on peut signaler dès maintenant que cet hiver donnera à la Monnaie le *David* de Darius Milhaud et *Œdipe* de Georges Enesco dont on ne sait guère qu'il fut un très grand compositeur.

On voit que, malgré ses difficultés, la Monnaie a une activité digne d'une grande maison et d'une grande capitale, bien que les conditions de cette activité soient indignes de ces deux grandeurs.

★

Outre les subsides que les opéras reçoivent du pouvoir central, les municipalités en Belgique aident évidemment leurs opéras et la ville d'Anvers, métropole d'une vaste région, est assez généreuse pour le sien. Il s'en faut de beaucoup qu'il puisse tenir un rang très éminent mais on doit lui compter notamment des représentations d'*Idoménée* de Mozart, du *Mariage Secret* de Cimarosa (dont la mise en scène fut excellente), et de *La Veuve Malicieuse* de Wolf-Ferrari. Sans compter les créations du ballet.

★

Au Théâtre Royal de Liège, le public est tenu au courant des œuvres marquantes de notre temps; ainsi *Le Consul* et *Le Téléphone* de Menotti y ont été donnés ces dernières saisons. Et parmi les créations il faut noter *Le Rire de Nils Hallerius* du Français Landowsky et bientôt *Abigaïl* du compositeur belge Berthe Di Vito-Delvaux.

Enfin, on peut dire qu'à Liège, comme à Bruxelles ou à Anvers, on maintient l'opéra en vie à travers des difficultés constantes et toujours avec l'espoir d'en voir un jour la fin.

Pierre MOULAERT

★ ★

FINLANDE

THÉÂTRE PARLÉ

AU début de 1955, les statistiques nous ont appris que, pour la première fois, le nombre des spectateurs de langue finnoise avait dépassé le million. Autrement dit : un habitant sur quatre, environ, avait assisté à un spectacle professionnel. Cette affluence est le résultat de l'aide gouvernementale, qui a permis de moderniser les salles et leur appareillage électrique, couronnement des démarches et des efforts entrepris depuis des dizaines d'années par les milieux théâtraux.

L'événement de la saison fut l'inauguration, en septembre 1954, de la Scène de Poche de notre Théâtre National, et du nouveau local de l'École d'Art Dramatique, situé dans le même bâtiment. Ce Théâtre de Poche, élégant dans le dépouillement même de son style, conçu par les architectes Heikki et Kaija Sirén, comprend 311 places et une scène couvrant 170 m², dont le cadre mesure 11 m sur 5,5 m. La construction en fut financée par des fonds de la Loterie Nationale et par les donsb ue recueillit un comité féminin. Ce même comité s'attache à présent à l'édification d'un nouvel Opéra.

La « Scène de Poche » a servi de banc d'essai à toute une série de pièces finlandaises. On a pu y voir également une excellente représentation de *La Ménagerie de Verre* de Tennessee Williams, montée par Sakari Purunen, *Oncle Vania*, par le

Godot, produced by Jack Wittika, and *Madame* by Walentin Chorell, who won the Scandinavian Playwriting Contest. In this last play Ella Eronen gave an unforgettable performance in the leading part.

On the large National Theatre stage they have played, amongst other things, Ibsen's *Brand*, produced by Knut Hergel of the Norwegian National Theatre, with Edvin Laine in the lead. The latter also staged Miller's *The Crucible*, and Wilho Ilmari put on a sumptuous production of *The Merchant of Venice*. Two more excellent productions were staged abroad : The director-producer, Arvi Kivimaa, put on *L'Avare* in Paris (with Uuno Laakso as Harpagon), and Eino Kalima put on *The Three Sisters* in Oslo. At other theatres in Helsinki there have been the following productions : At the People's Theatre—Eugene O'Neill's *A Moon for the Misbegotten* and *Eternal Journey* by Niko Kazanzakis, produced by Glory Leppänen; at the Workers' Theatre *The Farmer of Iso-Heikkilä and His Man Kalle* adapted from Brecht's *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, presented out of doors by Ture Junttu; at the Swedish Theatre—*Julius Caesar* presented by Gerda Wrede, *South* by Julien Green, and Ostrovski's *The Storm*, directed by S.A. Majorov (from Moscow), which was Scandinavia's first taste of Russian naturalism.

The provincial theatres have not been idle. At Turku, there was Hemmo Airamo's *The Rose Tattoo* by Tennessee Williams; at Tampere, Brecht's *Mother Courage* produced by Eino Salmelainen and *King Lear* produced by Jouko Paavola; At Lahti Municipal Theatre Matti Aro had a great success with Borchert's *Draussen vor der Tür* (Without the Gate).

The most successful new Finnish plays have been : *Opri* and *Kala-Tirri* by Kyllikki Mäntylä, both in a Karelian peasant setting, *The Man with a Stare* by Ensio Rislakki—the study of a man's inner struggle against the pressure of industrialised society; and finally *Firemen's Party*, a charming play by Yrjö Soini.

Productions in the open air theatres included *A Midsummer Night's Dream*, *The Taming of the Shrew*, and a Karelian music drama, *Whip and Love*.

As in previous summers, amateurs in the author's native district revived Aleksis Kivi's regional comedy, *The Cobblers on the Heath*, under the direction of Vilho Siivola.

Theatrical activity has been encouraged by the visits of producers which have been made possible by State grants. Provincial theatres and their audiences welcome these well planned and stimulating visits.

More than half the plays given this season were by Finnish authors. Of foreign plays produced, the latest statistics show that the German repertory has increased at the expense of the English. A classification by genres gives the following figures : serious and classical : 43 % (increase of 8 %), modern comedy : 39 % (decrease of 3 %) operettas and musical plays : 12 % (dec. 3 %) children's plays : 6 % (dec. 2 %).

Finland's Theatre Month brought together four hundred actors and other theatre people in Kuopio. Apart from the usual conferences there were performances of the following : a Finnish classic, with a social theme, *Children of Fate*, thanks to Minna Canth; Eliot's *Confidential Clerk;* Wilder's *Our Town;* Hauptmann's *Hannele;* and for the first time in Finnish, Maeterlinck's *Pelleas and Melisande* with Sibelius' score—by the Joensuu Municipal Theatre Company, under the direction of a visiting producer, Sakari Puurunen.

Finally, the Student Theatre played this summer at the Erlangen International Theatre Student Week a short comedy by Alexsis Kivi, *Betrothal*.

Toini HAVU

Ella Eronen and Henny Valjus in *Madame*, Walentin Chorell. M : Wilho Ilmari. D : Pekka Heiskanen. Finnish National Theatre, Helsinki. 1954. P : Valokuva Oy Kolmio.

Rauni Luoma and Sasu Haapanen in *A Moon for the Misbegotten*, Eugen O'Neill. M : Verneri Veistäjä. D : Leo Lehto. The People's Theatre, Helsinki. 1954.

prof. Eino Kalima, magistral metteur en scène de Tchékov, *En attendant Godot* de Samuel Beckett, par Jack Wittika, ainsi que *Madame* de Walentin Chorell, lauréat du Concours d'art dramatique scandinave, et où le rôle brillant de la divette fut interprété de façon inoubliable par Ella Eronen.

Quant à la grande scène du Théâtre National, elle nous a offert, entre autres pièces marquantes, *Brand* d'Ibsen, mis en scène par Knut Hergel, du Théâtre National de Norvège, avec Edvin Laine comme protagoniste. Ce dernier, d'autre part, monta *La Chasse aux Sorcières* de Miller. Retenons aussi la luxueuse présentation, par Wilho Ilmari, du *Marchand de Venise*. Et signalons enfin les mémorables représentations données respectivement à Paris, par le directeur-metteur en scène Arvi Kivimaa, de *L'Avare* (Uuno Laakso était Harpagon), et à Oslo, par Eino Kalima, qui y monta *Les Trois Sœurs*.

À l'actif d'autres scènes de la capitale, mentionnons : au Théâtre Populaire, *Une Lune pour Déshérités* d'Eugène O'Neill (qui passa par cinq théâtres), et un drame de Niko Kazanzakis, *L'Éternel Voyage*, mis en scène par Glory Leppänen; au Théâtre Ouvrier, *Le Fermier d'Iso-Heikkilä et son Valet Kalle* de Hella Wuolijoki, d'après *Herr Puntila und sein Knecht Matti* de Bertolt Brecht, représenté en plein air par Ture Junttu; au Théâtre Suédois, *Jules César*, monté par Gerda Wrede, *Sud* de Green, et *L'Orage* d'Ostrovski, que dirigea le moscovite S.A. Majorov (c'était là le premier contact des Scandinaves avec le naturalisme soviétique).

La province n'a pas été inactive. À Turku, Hemmo Airamo nous a montré *La Rose tatouée* de Tennessee Williams; à Tampere, ce furent Eino Salmelainen pour *Mère Courage* de Brecht, et Jouko Paavola pour *Le Roi Lear;* au Théâtre Municipal de Lahti, Matti Aro connut le succès avec *Draussen vor der Tür* de Borchert.

Parmi les nouveautés finlandaises, citons les plus réussies : *Opri* et *Kala-Tirri* de Kyllikki Mäntylä, qui se situent dans les milieux paysans de Carélie, *L'Homme au Regard fixe* d'Ensio Rislakki, où est étudié le dépérissement intérieur d'un homme aux prises avec une existence mécanique; enfin la plaisante *Fête chez les Pompiers* d'Yrjö Soini.

Les théâtres de verdure ont notamment présenté *Le Songe d'une Nuit d'Été*, *La Mégère apprivoisée*, et une pièce chantée évoquant la Carélie, *Le Fouet et l'Amour*. Comme chaque été, des amateurs locaux, sous la direction d'un acteur professionnel, Vilho Siivola, ont fait revivre, dans le pays natal de l'auteur, *Les Cordonniers de la Lande*, comédie nationale d'Aleksis Kivi.

L'activité des théâtres a été stimulée par le passage de metteurs en scène dont la mission a pu être financée grâce à des fonds et subsides spéciaux de l'État. Le personnel des scènes de campagne et leur public apprécient hautement ces visites, dont le programme est établi avec soin, et qui apportent avec elles un air vivifiant.

Plus de la moitié des spectacles sont constitués par des œuvres finlandaises. Les statistiques les plus récentes nous apprennent qu'au sein de l'apport étranger, le répertoire allemand s'est sensiblement accru aux dépens des pièces anglo-saxonnes. Pour ce qui est des genres, les spectacles se répartissent ainsi : sujets sérieux et classiques : 43 % (en augmentation de 8 %), comédies modernes : 39 % (en diminution de 3 %), opérettes et pièces chantées : 12 % (dim. : 3 %), pièces pour enfants : 6 % (dim. : 2 %).

Les 28mes Journées du Théâtre Finlandais ont groupé à Kuopio quatre cents acteurs et autres gens de théâtre. À côté des colloques habituels, on y représenta *Les Enfants de la Guigne*, drame classique finlandais à sujet social, dû à Minna Canth, *Le Secrétaire particulier* d'Eliot, *La Petite Ville* de Wilder, *L'Assomption de Hannele Mattern* de Hauptmann, et, pour la première fois en finnois, *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, avec la partition de Sibelius. Interprétation du Théâtre Municipal de Joensuu, dirigé par un metteur en scène de passage : Sakari Puurunen.

Signalons enfin que le Théâtre des Étudiants joua cet été, lors du Congrès international des théâtres estudiantins qui se tint à Erlangen, une petite comédie d'Aleksis Kivi : *Fiançailles*.

Toini HAVU

OPERA

BUILDING operations for the renovation and enlargement of Helsinki Opera House have been speeded up this year thanks to appreciable subscriptions and an increase in the number of performances.

The new producer, Hartmut Bœbel, is a man with immense energy and an imagination who has put new vigour and colour into the productions. This was obvious in the recent *Traviata*, staged by Kaarle Haapanen with pleasing simplicity. The musical direction was in the capable hands of Nisse Rinkama.

The revival of Eugene d'Albert's *Lowland* proved that this work is as interesting as ever. The conductor, Jussi Jalas, achieved an excellent balance between voices and orchestra, Jennie von Thillot's production in « free » style was irreproachable, and Janos Horwath's setting excellent.

The performance of *Joan at the Stake*, by Honegger and Claudel, has been one of the Helsinki Opera's boldest—and most successful—ventures. In this work, which takes a subtle hold on the imagination, Ella Eronen gave an inspired performance in the role of St. Joan, and Ture Ara was a convincing Friar Dominique. Bœbel's production conveyed, in measured tones, all the richness of meaning in this work.

Verdi's *Falstaff* was staged and sung, in January, by Mariano Stabile, whose presence on the stage quite transformed the performance. The warmth of his voice and his perfection of style inspired and spurred on the rest of the company. The orchestra played admirably under Leo Funtek, and Horwath's settings completed the excellence of the production.

The season closed with *Cosi fan tutte*, produced in the grand style by Bœbel, and under the musical direction of Jalas.

There have been several delightful visits from foreign artists. Leokadia Maslennikova and Pavel Lisitsian organised a Russian evening with *Eugene Onegin*. Theo Bayle, baritone of the Vienna Opera, made an appearance in *Rigoletto* and *The Masked Ball*. He gave the impression of being a practised virtuoso, though a little harsh. The Japanese singer, Tomiko Kanazawa performed *Madame Butterfly*, and two Swedish artists, Kerstin Dellert and Luigi Carrara, played *Tosca*. Tours by Finnish artists included Liisa Linko in *Tosca* and *Tannhäuser*, and Kim Borg, the bass-baritone, in *Boris Godunov*.

Kai MAASALO

FRANCE

OPERA

CONTINUING the spectacular revival of the great classics Maurice Lehmann, at the Opéra, followed *Les Indes galantes* and *Oberon* with *The Magic Flute*. With the valuable cooperation of the painter Chaplain-Midy he offered the wondering public a succession of sumptuous scenes linked together in a miraculous way. Did the vast auditorium of the Palais Garnier give full value to all the subtleties of Mozart's score? There was some division of opinion about this. The work was very well executed, vocally and orchestrally, under the direction of George Sebastian.

Productions of contemporary works are rare in France. For this reason the *Numance* of Henri Barraud was awaited with curiosity. Alas! It was pretty disappointing. Not that the composer lacks gifts : he is a talented musician, but certainly not a musician of the theatre. Badly served by a noble subject, and extremely static, his work hardly succeeded in compelling the interest of the public. The Opéra did all in its power for this unrewarding work, the musical direction of which was competently and conscientiously undertaken by Louis Fourestier.

We will just put on record the performances from abroad : a *Fidelio* produced by Wieland Wagner which is a kind of outrage to the genius of Beethoven, and a *Tetralogy* very well sung by a German company, and admirably directed by that quite exceptionally expert conductor : Hans Knappertsbusch.

Two productions of new works at the Opéra Comique : *La Magicienne de la mer* (The Enchantress of the Sea) music by Paul le Flem, libretto by José Bruyr—and *La Femme à Barbe* (The Bearded Woman) by the late director of the Conservatoire, Claude Delvincourt (décor and costumes by Yves Bonnat). These two works met with a guarded reception. In spite of well written scores, *La Magicienne* soon disappeared from the bills and *La Femme à Barbe* did not have the comic success which was anticipated.

About 75 years late, the Opéra Comique included Tchaikovsky's famous *Eugene Onegin* in its repertoire. Thus it repaired the injustice towards a theatre composer known in France exclusively through his scores for ballet. The work was well received, in spite of a conventional production and a slow, heavy musical execution.

In the other theatres, one should mention the performances by the Hamburg Opera which gave us an almost perfect *Wozzeck*, a fine revival of *Porgy and Bess* by Gershwin and one of Menotti's *Medium* (accompanied by *Amahl* by the same composer-dramatist).

This season the Opéra de Chambre entered the lists with *Micropéra*, a selection by Xavier de Courville, and with *Vénitienne* and *Philippine* (by Jean Rivier and Marcel Delannoy respectively), two comic operas presented with taste and talent by Pierre Barthélémy, at the Studio des Champs-Élysées.

Finally the radio has, by means of concerts, made several important operatic works known to us, among them *The Angel of Fire* by Prokofieff, *Hécube* by Jean Martinon (with a libretto by Serge Moreux), *Miguel de Manara* and *L'Atlantide* by Tomasi and various revivals : *The Nightingale* by Stravinsky and *Œdipus* by Anesco who died recently.

THÉÂTRE LYRIQUE

LES travaux d'agrandissement et de rénovation de l'Opéra d'Helsinki ont pu être accélérés cette année, grâce notamment à la grande quantité d'abonnements souscrits et à l'accroissement du nombre des représentations.

Le tempérament à la fois sensible et énergique du nouveau metteur en scène Hartmut Boebel a imprimé aux spectacles une couleur et une vigueur nouvelles. Témoin la reprise de *La Traviata*, que monta Kaarle Haapanen avec une harmonieuse simplicité, et dont Nisse Rinkama conduisit avec maîtrise la partition.

La reprise du *Bas-Pays* d'Eugène d'Albert nous révéla que ce drame demeure toujours vivant. Le chef d'orchestre Jussi Jalas réussit à équilibrer le chant et la masse orchestrale. Mise en scène impeccable et « dégagée » de Jennie von Thillot, décoration soignée de Janos Horwath.

La représentation de l'oratorio d'Arthur Honegger et Paul Claudel, *Jeanne au Bûcher* a constitué, dans les annales de notre Opéra, l'une des tentatives les plus hardies et les plus heureusement menées à bien. Dans cette œuvre d'une rare puissance de suggestion, le rôle de la Pucelle était tenu par Ella Eronen avec une inoubliable intensité, celui de Frère Dominique par Ture Ara, dont les accents furent pleinement authentiques. La mise en scène de Bœbel donna au contenu poétique une interprétation qui, pour être mesurée, n'en soulignait pas moins toute ses valeurs symboliques et expressives.

Falstaff de Verdi fut monté et chanté, en janvier, par Mariano Stabile, dont la présence transfigura la représentation. La chaleur de sa voix et la perfection de son jeu électrisèrent ses camarades finlandais. L'orchestre fit merveille sous la baguette de Leo Funtek. Les décors de Horwath furent un digne couronnement de l'œuvre.

Cosi fan tutte clôtura la saison : mise en scène de grand style par Bœbel, direction de l'orchestre par Jalas.

De nombreux artistes étrangers nous ont gratifiés de leur visite. Leokadia Maslennikova et Pavel Lisitsian organisèrent une soirée russe avec *Eugène Onéguine*. Theo Bayle, baryton de l'Opéra de Vienne, parut dans *Rigoletto* et dans *Le Bal Masqué :* il donna l'impression d'un virtuose rompu à son art, quoiqu'un peu brutal. La cantatrice japonaise Tomiko Kanazawa fut M^me^ Butterfly, les Suédois Kerstin Dellert et Luigi Carrara jouèrent *La Tosca*. Signalons enfin les tournées d'artistes finlandais : Liisa Linko dans *La Tosca* et *Tannhäuser*, le baryton-basse Kim Borg dans *Boris Godounov*.

Kai MAASALO

★ ★

FRANCE

THÉÂTRE LYRIQUE

POURSUIVANT le rajeunissement spectaculaire des grands chefs-d'œuvre classiques, après *Les Indes galantes* et *Obéron*, Maurice Lehmann, en son Opéra, s'est penché sur *La Flûte enchantée*. Avec le concours précieux du peintre Chaplain-Midy, il a offert au public émerveillé une succession de tableaux somptueux dont l'enchaînement s'effectuait miraculeusement. La salle immense du Palais Garnier mettait-elle en valeur toutes les subtilités de la partition mozartienne? Certains en ont discuté. L'ouvrage a été, vocalement et orchestralement, fort bien exécuté sous la direction de Georges Sébastian.

Les créations d'ouvrages contemporains sont rares en France. C'est pourquoi la *Numance* d'Henri Barraud était attendue avec curiosité. Las ! La déception a été assez grande. Non pas que le compositeur manque de dons : c'est un musicien de talent, mais certainement pas un musicien de théâtre. Mal servi par un noble sujet, extrêmement statique, son œuvre n'a guère réussi à forcer l'intérêt du public. L'Opéra s'est évertué à défendre au mieux cet ouvrage ingrat dont Louis Fourestier avait assuré, avec compétence et conscience, les études musicales.

Nous ne parlerons que pour mémoire des représentations étrangères, d'un *Fidélio* mis en scène par Wieland Wagner qui est une sorte d'outrage au génie beethovénien,

La Flûte enchantée, Mozart. M : Maurice Lehmann. D : Chaplain-Midy. Opéra, Paris. 1954. P : Bernand.

La Femme à Barbe, Claude Delvincourt. M : Louis Musy. D : Yves Bonnat. Opéra Comique, Paris. 1954. P : Bernard.

The Châtelet, faithful to its tradition, has given us, with *La Toison d'or* (The Golden Fleece), a charming and colourful operetta, but one cannot say as much for *Pampanilla* (Théâtre de la Gaieté Lyrique), a work which, in our opinion, makes rather too many concessions to popular taste.

André BOLL

DRAMA

FROM May to July, theatrical interest in Paris was centred on the stages of the Sarah-Bernhardt and the Theatre Hébertot, with the second Paris International Festival of Dramatic Art directed by A.M. Julien. The tremendous importance of bringing together dramatic art from all over the world in this way will need to be discussed more fully in a special study. In view of its exceptional success, the French Centre of the I.T.I. submitted to the sixth congress of the I.T.I. at Dubrovnik the project for a permanent International Theatre in Paris. The congress adopted the proposal.

The theatre has, however, been as active as ever this summer in the provinces. At Bordeaux, where the Renaud-Barrault company presented Aeschylus's *Agamemnon* and *The Libation-Bearers;* at Arras, where Catherine Toth and André Reybaz rescued from oblivion *Tyr et Sidon* by Jehan de Schelandre (1628), sole example of French tragedy influenced by Elizabethan drama; at Angers, where Robert Hirsch proved himself an admirable Scapin in Molière's *Fourberies de Scapin;* at Avignon, where Maria Casarès, with her great talent, brought to life Victor Hugo's *Marie Tudor* (before the Avignon Festival, Jean Vilar and the T.N.P. put on at Strasbourg a work by Paul Claudel, *La Ville* (The Town), which had never before been acted).

In the Arena of Nîmes, Raymond Hermantier produced a spectacular dramatic fresco by M. Clavel and J. Panijel, *Les Albigeois*. Another new production, during the Nuits de Bourgogne, was *Celui qui ne croyait pas* (The Man who did not Believe) by M. Sinniger, directed by Marcel Lupovici : a kind of medieval mystery, excellently suited to the decor of the Hospices de Beaune. At Vaison-la-Romaine, Henri Soubeyran, with the collaboration of J.J. Vierne, showed what theatrical imagination could achieve in their staging of two free adaptations : one of Plautus's *Miles gloriosus* by B. Zimmer, and the other of the famous XIXth century melodrama, *L'Auberge des Adrets* (The Inn of the Adrets) by R.M. Picard. In the medieval town of Sarlat, Maurice Jacquemont and Léon Chancerel gave heroic drama its place with productions of Cervantes' *Numantia*, Shakespeare's *Cymbeline* and a dramatic adaptation of Theophile Gautier's *Capitaine Fracasse*. Finally at Ajaccio, Henry Mary sought for the second time to breathe new life into the theatre with a varied programme ranging from Corneille's *Polyeucte* to Kleist's *Kätchen von Heilbronn* (played in France for the first time, while *Penthesilea* was concurrently introduced to Paris audiences by the young producer, Claude Régy) and Edm. Rostand's *L'Aiglon*.

In Paris a young producer, Lionel Baylac, managed to infuse a mountebank style into the interpretation of Molière *(M. de Pourceaugnac)*, at the Place de Furstenberg, not far from the Pont-Neuf where the « tabarin » buffoons performed in the XVIIth century.

The most recent new play in Paris is Jean-Paul Sartre's *Nekrassov*. This might be viewed as the comic counterpart of *Les Mains Sales* (presented in England as *Crime Passionnel*). Using the form of farce and the style of topical revues, the author has put on trial certain methods used in politics and in the press to direct opinion. The character of the swindler which he sketches in this context is undoubtedly the most successful part of the work. Although the play is not wanting in happy inventions, it seemed to dissipate its energies between a caricature of the journalistic world and this character study along a river of dialogue in which one's interest was diluted.

The first place in the Concours des Jeunes Compagnies, which is organised every two years by the Direction Générale des Arts et des Lettres, went to the Company René Lafforgue. Their staging of an unpublished work by Morvan Lebesque, *Les Fiancés de la Seine*, and a free adaptation by M. Lebesque of T. Otway's *Venice Preserved* showed them capable of making contemporary theatre the worthy heir of great theatrical traditions. R. Lafforgue's production achieved, in its moderated restraint, a remarkable lyrical quality.

A mention was also given to Michel Gudin's company for its careful interpretation of *La Servante du Passeur* (The Ferryman's Servant),

d'une *Tétralogie* fort bien chantée par une troupe allemande, admirablement dirigée par un chef de théâtre de classe exceptionnelle : Hans Knappertsbusch.

Deux créations à l'Opéra-Comique : *La Magicienne de la mer* (musique de Paul Le Flem sur un livret de José Bruyr) et *La Femme à barbe* du regretté directeur du Conservatoire, Claude Delvincourt (décors et costumes d'Yves Bonnat). Accueil réservé pour ces deux ouvrages. En dépit de partitions bien écrites, *La Magicienne* a tôt disparu de l'affiche et *La Femme à barbe* n'a pas obtenu le succès de bouffonnerie escompté.

Avec quelque soixante-quinze ans de retard, l'Opéra-Comique a inscrit à son répertoire le célèbre *Eugène Onéguine* de Tchaïkowsky. Ainsi a-t-on réparé l'injustice vis-à-vis d'un compositeur de théâtre connu en France exclusivement par ses partitions de ballets. L'œuvre a été accueillie favorablement, malgré une mise en scène conventionnelle et une exécution musicale lente et lourde.

Dans les autres théâtres, il convient de signaler les représentations de l'Opéra de Hambourg qui nous a offert un *Wozzeck* qui touchait à la perfection, une belle reprise du *Porgy and Bess* de Gershwin et une du *Médium* de Menotti (accompagné d'*Amahl* du même compositeur-dramaturge).

Cette saison, l'Opéra de Chambre a fait ses premières armes avec *Micropéra*, spectacle coupé de Xavier de Courville, avec *Vénitienne* et *Philippine* (respectivement de Jean Rivier et de Marcel Delannoy), deux opéras bouffes présentés avec goût et talent par Pierre Barthélémy, au Studio des Champs-Élysées.

Enfin la radio nous a fait connaître, sous forme de concerts, quelques ouvrages lyriques importants parmi lesquels *L'Ange de feu* de Prokofieff, *Hécube* de Jean Martinon (sur un livret de Serge Moreux), *Miguel de Manara* et *L'Atlantide* de Tomasi et des reprises : *Le Rossignol* de Strawinsky et l'*Oedipe* d'Enesco qui vient de disparaître.

Si le Châtelet, fidèle à sa tradition, nous a présenté, avec *La Toison d'or*, une opérette à grand spectacle pleine de séductions, on ne saurait en dire autant de *Pampanilla* (Théâtre de la Gaieté lyrique) ouvrage qui, à notre gré, sacrifie un peu trop au goût du vulgaire.

André BOLL

THÉÂTRE PARLÉ

L'ACTUALITÉ théâtrale parisienne s'est fixée essentiellement, de mai à juillet, sur les scènes du Sarah-Bernhardt et du Théâtre Hébertot, avec le deuxième Festival international d'Art dramatique de Paris dirigé par A.M. Julien. L'extrême importance d'une telle confrontation des arts dramatiques du monde entier demandera à être considérée à loisir dans une étude spéciale. Vu son exceptionnel succès, le Centre français de l'I.I.T. a soumis au sixième Congrès de l'I.I.T. à Dubrovnik, le projet d'un Théâtre permanent des Nations à Paris. Le congrès l'a adopté.

Cependant, le théâtre a rayonné, comme chaque été, à travers la France. A Bordeaux où la compagnie Renaud-Barrault a présenté *Agamemnon* et *Les Choéphores* d'Eschyle; à Arras, où Catherine Toth et André Reybaz ont sorti de l'oubli *Tyr et Sidon* de Jehan de Schelandre (1628), exemple unique de tragédie française influencée par la dramaturgie élisabéthaine; à Angers, où Robert Hirsch s'est révélé un admirable Scapin des *Fourberies de Scapin* de Molière; en Avignon, où Maria Casarès a fait vivre de son grand talent la *Marie Tudor* de Victor Hugo (avant le Festival d'Avignon, Jean Vilar et le T.N.P. ont créé à Strasbourg une œuvre encore jamais jouée de Paul Claudel, *La Ville*).

Dans les Arènes de Nîmes, Raymond Hermantier a animé une grande fresque dramatique de M. Clavel et J. Panijel, *Les Albigeois*. Création encore, lors des Nuits de Bourgogne, de *Celui qui ne croyait pas* de M. Sinniger, mis en scène par Marcel Lupovici, manière de mystère médiéval s'accordant excellemment au décor des Hospices de Beaune. À Vaison-la-Romaine, Henri Soubeyran, avec la collaboration de J.J. Vierne, a illustré la fantaisie théâtrale en montant deux libres adaptations, celle du *Capitaine fanfaron* de Plaute par B. Zimmer et celle du fameux mélo du XIX^{e} siècle, *L'Auberge des Adrets* par R.M. Picard. À Sarlat, ville médiévale, c'est le théâtre héroïque que Maurice Jacquemont et Léon Chancerel ont servi avec *Numance* de Cervantès, *Cymbeline* de Shakespeare et une adaptation théâtrale par Jacques Tournier du *Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier. Enfin à Ajaccio, Henry Mary s'est employé pour la deuxième fois à redonner vie à l'art du spectacle avec un programme varié allant de *Polyeucte* de Corneille à *Cathie de Heilbronn* de Kleist (joué pour la première fois en France, comme *Penthésilée* révélé dans le même temps à Paris par le jeune metteur en scène Claude Régy) et *L'Aiglon* d'Edmond Rostand.

À Paris même, un jeune animateur, Lionel Baylac, a réussi à donner à l'interprétation de Molière (*Mr de Pourceaugnac*) un style de jeu de tréteau, place de Furstenberg, non loin du Pont-Neuf où se tenaient au XVII^{e} siècle les tabarinades.

La dernière nouveauté parisienne aura été *Nekrassov* de Jean-Paul Sartre. *Nekrassov* est un peu le contrepoint comique des *Mains Sales*. L'auteur y fait — sous forme d'une farce et dans le style des revues d'actualité — le procès de certaines méthodes employées en politique et dans la presse pour diriger l'opinion. Le caractère de l'escroc qu'il esquisse alors est sans doute la part de l'ouvrage la mieux venue. La pièce, qui ne manque pas de trouvailles savoureuses, a paru se disperser entre la caricature des mœurs journalistiques et cette étude de caractère, tout au long d'un dialogue-fleuve où l'intérêt se dilue.

Le Concours des Jeunes Compagnies, organisé tous les deux ans par la Direction générale des Arts et des Lettres, a distingué d'abord la Compagnie René Lafforgue. En créant une œuvre inédite de Morvan Lebesque, *Les Fiancés de la Seine*, et une adaptation libre — par M. Lebesque — de *Venise sauvée*, de T. Otway, elle a montré qu'elle entendait faire un théâtre de notre temps héritier des grandes traditions théâtrales. La mise en scène de R. Lafforgue a fait preuve, dans la sobriété, d'un sens remarquable du lyrisme.

Une mention a encore été accordée à la compagnie de Michel Gudin pour son interprétation soignée de *La Servante du Passeur*, une adap-

an adaptation by Marcelle Routier of a novel by Ernst Wiechert.

Finally, in every summer season people turn to the repertoire of the masters of comic entertainment. Georges Vitaly has unearthed for us Labiche's *Doit-on le dire?* (May one say it?), René Dupuy *Le Mariage de Barillon* by Feydeau and M. Desvallières, and Jean Canolle *La Cruche* (The Jug) by Courteline.

Paul-Louis MIGNON

TURKEY

TURKEY has two main centres of theatrical activity : Ankara and Istanbul. The State Theatre, which benefits from subsidies amounting to more than *L* 400,000, is in the capital. It caters for both drama and opera—each having its own stage.

The theatre season 1954-55 opened with *The Tanridag Banquet*, a satire on dictators by a Turkish author, Resat Nuri Güntekin, followed by a play with a mythological theme, *Gods and Men* by Orhan Asena, and *Twelve Under the Sun*, the work of a young writer, Turgut Özakman. Included in the repertoire of classical and foreign plays were : Shakespeare's *Twelfth Night* and *Othello*, Ben Jonson's *Volpone*, adapted by Romains, *Family Mourning* by the Yugoslav author, Branislav Nusic, *Goat Island* by Ugo Betti, *Montserrat* by Emmanuel Roblès, *Ring Round the Moon* (L'Invitation au Château) by Jean Anouilh, and *The Teahouse of the August Moon* by John Patrick.

The operatic repertoire draws of course on works of international fame, but operas by Turkish composers, such as Adnan Saygun's *Kerem*, are also performed. Last season's programme included *The Consul*, *Tosca*, *Rigoletto*, *Manon*, *Tales of Hoffmann*, *Trovatore* and *Land of Smiles*. The State Theatre also embodies a theatre for children, whose twice weekly performances give immense pleasure to its young audiences. Artists from the State Theatre, moreover, played a long run of Anouilh's *Jezebel* at the Théâtre de Poche, founded last season on the premises of « The Friends of Art ».

With the aid of a municipal grant the City Theatre of Istanbul spreads its activity over three theatres. In accordance with a 25-year old tradition, the Theatre of Drama began its season with Shakespeare *(The Two Gentlemen of Verona)* ; the Theatre of Comedy with Molière *(Le Bourgeois Gentilhomme)*. There followed Anouilh's *Colombe*, *Sixième Étage* (Sixth Floor) by Alfred Ghéri, *Vita Mea* (My Life) by Viola, *Intrigue and Love* by Schiller, *J'y suis... J'y reste* (Here I am... Here I stay) by R. Vincy and J. Valmy, *The Fan* by Goldoni, *The District Romance* by the Turkish author Rifat Can, *The Founder* by Bekir Arkin, and *Wolves and Lambs* by Ostrovsky. The City Theatre of Istanbul also has a children's section.

The Little Theatre is still very young, but has already made an impression on the artistic world with its avant-garde productions. It opened last season with *Hamlet*, when the part of the Prince was played for the first time in Turkey by a young actress. There followed *The Seven Year Itch* (Demeure chaste et pure) by George Axelrod, *Figure of Fun* (Bobosse) by André Roussin, and *Montserrat* by Emmanuel Roblès. Samuel Beckett's *Waiting for Godot* was given at « matinées poétiques » and had a very good press.

The producer Avni Dilligil has collected a talented group of young people in a « Théâtre de Six Heures » and has put on *We never grow up* by a Brazilian author, P.C. Magno, *Love Trap* by the Rumanian, Mihail Sorbul, and *Edward My Son* by R. Morley and L. Langley.

Again, under Avni Dilligil's direction, a company of young amateurs presented at the International University Theatre Week at Erlangen *The Empty Cradle*, by a young Turkish author, Necati Cumali.

Another enjoyable occasion during last season at Istanbul was the formation of a company by Muammer Karaca, the most popular of Turkish comic artists, in the new theatre which he has had built at his own expense. A light comedy by Rafik Kordag held the boards throughout the season with the lively improvisations of this amusing comedian.

There are also at Istanbul one very small theatre and two others reserved for operettas.

The government has decided to create for the 1955-56 season seven Theatre Centres in Anatolia and these new companies will tour all over the country. A Bill containing these provisions has been introduced and preliminary steps have been taken to put it into effect.

Muhsin ERTUGRUL

The Two Gentlemen of Verona, Shakespeare. M-D : Suavi Tedü. Istanbul Sehir Tiyatrosu, Istanbul 1954. P : Stil.

tation par Marcelle Routier du roman d'Ernst Wiechert.

Chaque saison estivale enfin, le répertoire des maîtres du divertissement comique est sollicité. C'est ainsi que Georges Vitaly nous a fait découvrir *Doit-on le dire?* de Labiche, René Dupuy *Le Mariage de Barillon* de Feydeau et M. Desvallières, et Jean Canolle *La Cruche* de Courteline.

Paul-Louis MIGNON

TURQUIE

LA Turquie possède deux grands centres où se déploie l'activité théâtrale : Ankara et Istanbul. Le Théâtre d'État, qui bénéficie de subsides équivalant à plus de quatre cent millions de francs français, est installé dans la capitale. Il comprend une section dramatique et une section lyrique — chacune ayant sa propre scène.

À la section dramatique, la saison 1954-55 a débuté avec *Le Banquet de Tanridag* de notre compatriote Resat Nuri Güntekin, satire contre les dictateurs, suivie d'une œuvre à caractère mythologique, *Les Dieux et les Hommes* d'Orhan Asena, et d'une pièce du jeune écrivain Turgut Özakman, *Douze Personnages sous le soleil*. Au répertoire des œuvres classiques et étrangères ont figuré : *La Nuit des Rois* et *Othello* de Shakespeare, *Volpone* de Ben Jonson, dans l'adaptation de Romains, *Famille en deuil* du Yougoslave Branislav Nusic, *L'Ile aux Chèvres* d'Ugo Betti, *Montserrat* d'Emmanuel Roblès, *L'Invitation au Château* de Jean Anouilh, *La Petite Maison de Thé* de John Patrick.

Quant à la section « Opéra », elle puise évidemment dans le répertoire lyrique mondial, mais elle l'enrichit aussi d'œuvres de compositeurs turcs, tel l'opéra *Kerem* d'Adnan Saygun. Durant la dernière saison se succédèrent à l'affiche : *Le Consul*, *La Tosca*, *Rigoletto*, *Manon*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Le Trouvère*, ainsi que *Le Pays du Sourire*.

Le Théâtre d'État comporte en outre un théâtre pour les enfants dont les représentations bi-hebdomadaires font le joie de son jeune public.

Signalons enfin que des artistes du Théâtre d'État ont assuré une longue carrière à *Jézabel*, de Jean Anouilh, au Théâtre de Poche fondé la saison dernière au local des Amis de l'Art.

Subventionné par la municipalité, le Théâtre de la Ville d'Istanbul répartit son activité entre trois salles. Conformément à une tradition qui remonte déjà à un quart de siècle, le Théâtre dramatique a ouvert sa saison avec Shakespeare *(Les Deux Gentilshommes de Vérone)* et le Théâtre de comédie, avec Molière *(Le Bourgeois Gentilhomme)*. Vinrent ensuite : *Colombe* d'Anouilh, *Sixième Étage* d'Alfred Ghéri, *Vita mea* de Viola, *Intrigue et Amour* de Schiller, *J'y suis... J'y reste* de R. Vincy et J. Valmy, *L'Évantail* de Goldoni, *Le Roman du Quartier* de l'auteur turc Rifat Can, ainsi que *Le Fondeur* de Bekir Arkin et *Les Loups et les Agneaux* d'Ostrovsky. Le Théâtre de la ville d'Istanbul possède aussi sa section pour les enfants

La Petite Scène compte seulement un lustre d'existence, mais elle s'est déjà imposée dans le monde des arts avec ses spectacles d'avant-garde. Elle a inauguré sa dernière saison avec un *Hamlet* où le rôle du prince d'Elseneur était tenu, pour la première fois en Turquie, par une jeune actrice. Suivirent : *Demeure chaste et pure* de George Axelrod, *Bobosse* d'André Roussin, *Montserrat* d'Emmanuel Roblès. Aux matinées poétiques fut représentée la pièce de Samuel Beckett, *En attendant Godot*, qui eut une très bonne presse.

Des jeunes de talent se sont groupés autour de l'animateur Avni Dilligil en un Théâtre de Six Heures et ont monté : *Nous serons toujours des Enfants* du Brésilien P.C. Magno, *Piège d'Amour* du Roumain Mihail Sorbul, *Mon Fils Edward* de R. Morley et L. Langley.

Toujours sous la direction d'Avni Dilligil, une troupe de jeunes amateurs a interprété, sur la scène du Théâtre International Universitaire d'Erlangen, *Le Berceau vide* du jeune auteur turc Necati Cumali.

Autre événement heureux de la saison dernière à Istanbul : l'installation de la compagnie du plus populaire de nos artistes comiques, Muammer Karaca, sur la nouvelle scène qu'il a fait édifier à ses frais. Un vaudeville de Refik Kordag, enrichi chaque soir par les improvisations du facétieux acteur, tint l'affiche toute la saison.

Il existe en outre à Istanbul un théâtre de poche et deux salles vouées à l'opérette.

Le gouvernement a décidé la création, pour la saison 1955-56, de Centres dramatiques dans sept localités d'Anatolie. Ces nouvelles troupes entreprendront des tournées à travers tout le pays. Un projet de loi a été élaboré à cet effet et des études préliminaires ont été menées sur place.

Muhsin ERTUGRUL

Nuri Altinok in Othello, Shakespeare. M : Mahir Canova. D : U. Damrau. Ankara Devlet Tiyatrasu, Ankara. 1955. P : Osman.

UNITED KINGDOM

OPERA

THE past two years have been the most fruitful in the history of English Opera. This is not an especially resounding claim for, considered historically and in the European context, English opera is not an especially resounding thing.

Some of us still feel the afterglow of the great Beecham seasons of thirty or forty years ago. But, Beecham apart, English Opera too often meant ham acting or no acting at all, singers who swallowed their consonants and chewed their vowels, production so conventional that a Pollock toy theatre was bursting with « élan vital » by comparison. Of the orchestras, I have compassionate memories. On tour, they were augmented and chronically undermanned, the trombonists and bassoonists always on the verge of mutiny, because they had to play, as well as their own parts, those of second and fourth horns, which the impresario couldn't afford to hire.

Our opera orchestras now are a very different matter. At Covent Garden, which became a « national» opera house with a permanent repertory company soon after the war, the orchestra has grown into an aesthetic unit on level pegging with its crack concert-hall rivals. Its playing in *Wozzeck*, *Rosenkavalier* and *The Ring*, under Erich Kleiber and Rudolf Kempe has been a major joy of recent seasons. At Sadler's Wells, the orchestra is less reliable but capable of scaling the heights on occasion. Althrough administered independently of the Garden, this theatre is very much the junior house of the two.

Seats are cheaper, the singers paid less. In writing thus I do not look down my nose. Courage is never to be disdained. At the Wells M. Tucker is constantly supplementing the bread-and-butter repertory with things either unfamiliar either alien to traditional English leanings. Thus, during the two-year term under review or a little earlier, we have had *Simon Boccanegra*, *The Pearl Fishers*, *Werther* and, above all, Janacek's *Katya Kabanova*.

Three or four milestone performances of the Janacek were conducted by Raphaël Kubelik, musical-director designated at Covent Garden, who by birth and training is saturated in the Janacek idiom. For the Wells Orchestra, these were height-scaling nights, every man playing like a thoroughbred. *Katya* was notable for another thing : the integrated singing and acting of an Englishwoman in the highly un-English main part. Truly classical performances on the native operatic stage are a rarity. Our temperament is not conducive, apparently. But in its way, the Katya of Amy Shuard is as whole and potent a thing as the Othello of Frank Mullings was in the palmiest Beecham days.

Among our men singers, these last two years, there has been none of Mulling's lofty, heroic mould. But we have one whose genius, although in a different key, is equally startling. No other English tenor could have « created » Peter Grimes, in Britten's opera, as Peter Pears did. As set down in the libretto, Grimes is muddled, even petty. As sung and acted by Pears, he achieves a wild, Byronic dignity. To this masterstroke of portraiture, Pears has now added two others. In the *Turn of the Screw*, the opera derived by Benjamin Britten and Myfanway Piper, his librettist, from the Henry James story, his Quint is sweet and slimy evil, fortified by dazzling « fioriture ». In *Troïlus and Cressida* (Sir William Walton, with libretto by Christopher Hassall derived from Chaucer), his Pandarus is an incomparably deft and daring essay in amiable degeneracy.

This brings me to a weightier thing than the singer : to the thing sung. The 1954 and 1955 seasons have been operatically creative to a degree I had never hoped for. Musicaly considered *The Turn of the Screw* combines the strength of Grimes with the technical resource and invention of Britten's *Beggar's Opera* realisation—and tells a more momentous tale than either. *Troïlus and Cressida*, Walton's first attempt at opera, is as confidently professional as the work of an old hand, and fresh as a new-cut chrysanthemum into the bargain. There's a doctrine, once much preached at Covent Garden, that no symphonic composer can be expected to write a good opera until he has learned

The Midsummer Marriage, Michaël Tippett. M : Christopher West. D : Barbara Hepworth. Royal Opera House, Covent Garden, London. 1955. P : Houston Roger.

ROYAUME-UNI

THÉÂTRE LYRIQUE

LES deux dernières années ont été parmi les plus fécondes dans l'histoire de l'opéra anglais. Ce n'est pas là une prétention retentissante vu que, dans le contexte européen, l'opéra anglais n'a rien de particulièrement retentissant.

Certains d'entre nous se souviennent encore des grandes saisons Beecham d'il y a trente ou quarante ans. Mais, si l'on excepte Beecham, « opéra anglais » signifiait trop souvent jeu médiocre, ou pas de jeu du tout, des chanteurs avalant leurs consonnes et mâchant leurs voyelles, une mise en scène si conventionnelle qu'un petit théâtre-jouet de Pollock eût semblé, par comparaison, brûler d'élan vital. Quant aux orchestres, je n'en souviens avec compassion. En journée, les trombonistes et les bassonistes étaient toujours sur le chemin de la mutinerie parce qu'ils devaient jouer, aussi bien que leur propre partition, celles des seconds et quatrièmes cors que l'impresario ne pouvait se permettre d'engager.

Nos orchestres d'opéra sont à présent très différents. À Covent Garden, devenu peu après la guerre une sorte d'opéra national, à troupe de répertoire permanente, l'orchestre a atteint une unité esthétique qui concurrence celui de ses brillants rivaux, les orchestres symphoniques. Ses exécutions de *Wozzeck*, du *Chevalier à la Rose*, et de l'*Anneau*, sous la direction d'Erich Kleiber et de Rudolf Kempe, sont parmi les grands souvenirs des récentes saisons. Au Sadler's Wells, l'orchestre, encore que moins sûr, peut à l'occasion atteindre les sommets. Quoique administré indépendamment du Garden, ce théâtre apparaît comme la maison cadette. Les places y sont moins chères, les chanteurs moins payés. Ces lignes ne contiennent nulle intention de dénigrement. Il ne faut jamais faire fi du courage. Au Wells, M. Tucker supplée constamment au répertoire courant par des œuvres peu familières ou étrangères aux tendances anglaises traditionnelles. Ainsi, pendant ces deux années, ou un peu avant, nous avons eu *Simon Boccanegra*, *Les Pêcheurs de Perles*, *Werther* et, surtout, *Katya Kabanova* de Janacek.

Trois ou quatre exécutions mémorables de l'œuvre de Janacek étaient dirigées l'année dernière par Raphaël Kubelik qui, de naissance et par éducation, est pleinement familiarisé avec l'écriture de Janacek. Pour l'orchestre du Wells, c'étaient là des soirées exceptionnelles, chaque exécutant jouant comme un pursang. *Katya* était remarquable pour autre chose : la pénétration dont fit preuve une Anglaise, par son chant et son jeu, dans un rôle pas du tout anglais. Des exécutions vraiment classiques sur notre scène lyrique sont rares. Notre tempérament ne s'y prête pas, apparemment. Mais à sa manière, la Katya d'Amy Shuard était chose aussi complète, aussi puissante que l'Othello de Frank Mullings dans les plus glorieux jours de Beecham.

Parmi nos chanteurs, nous n'en avons eu aucun ces deux dernières années, du gabarit sublime, héroïque, de Mullings. Mais il en est un dont le tempérament, encore que dans un registre différent, est aussi étincelant. Aucun autre ténor anglais ne pouvait créer Peter Grimes, dans l'opéra de Britten, comme l'a fait Peter Pears. D'après le livret, le personnage est écrasé, même falot. Chanté et joué par Pears, il atteint à une sorte de dignité sauvage, byronienne. À ce coup de maître dans la composition, Pears en a maintenant ajouté deux autres. Dans *The Turn of the Screw*, l'opéra tiré par Britten et son librettiste, Myfanway Piper, de l'histoire d'Henry James, une technique éblouissante appuie son interprétation de Quint, le mal doucereux et insinuant. Dans *Troïlus et Cressida*, (Sir William Walton, avec livret de Christopher Hassal tiré de Chaucer) il fait avec Pandarus l'étude, incomparablement adroite et hardie, d'une aimable dépravation.

Ces titres me conduisent à plus important que le chanteur : à l'œuvre chantée. Les saisons 54 et 55 ont enrichi l'opéra à un point que je n'avais jamais espéré. Au point de vue de la musique, *The Turn of the Screw* combine l'énergie de *Grimes* avec les ressources techniques et l'invention du *Beggar's Opera* et s'appuie sur un sujet autrement important qu'aucun des deux. *Troïlus et Cressida*,

The Turn of the Screw, Benjamin Britten. M : Basil Coleman. D : John Piper. Sadler's Wells Theatre, London. 1954. P : Denis de Marney.

how to by writing a string of bad ones. This nonsense is refuted by *Troïlus* as, for that matter, it was refuted by *Grimes* (written after Britten had make his mark in the concert-hall) and by another of the 1954-55 novelties—Michaël Tippett's *The Midsummer Marriage*. Tippett's opera has a contemporary theme (the characters include a tycoon, his girl secretary and a mechanic in jeans) and is none the easier to understand for that; its excursions into Freud, Jung, Greek myth and Hindu ritual bemuse the average operagoer. But the music is a dower-house of techniques and styles ranging back from polytonality through Handel and Purcell to our Tudor polyphonists. There is neither plagiarism, nor pastiche in all this. Tippett has assimilated and converted his « sources » as smoothly as Strawinsky did in the case of Pergolesi.

I wish I could write as warmly of our fourth new English opera *Nelson*. Alan Pryce-Jone's libretto shamelessly whitewashes Nelson Emma and Sir William Hamilton to loud, rich and unremarkable music by Lennox Berkeley.

Of the four new native operas heard in 1954-55, then, two are wholly successfull and a third is musically so. A bumper score. We cannot expect it to be repeated every two years. Or every twenty, even

Charles REID

UNITED STATES

OPERA

REPORT on opera production in the United States for any season must be, unfortunately, little more than a look into the work of the opera companies in a single city : New York. *Performances* for a few nights or a few weeks do occur in New Orleans, Memphis, Atlanta, Chicago, and San Francisco. But the artists, excepting notable European guests, gain their experience and their reputations in the companies of the Metropolitan Opera and the New York City Center Opera. New York, like Paris, makes virtually all the operatic news for the nation.

That such a condition continues to be true is one of the matters for discussion this past season, as it has been every season. It was especially provoking this year to have three of the most important sopranos of the world of opera, Renata Tebaldi, Elisabeth Schwarzkopf, and Maria Meneghini Callas make appearances here, only to be heard and seen in one or two cities. (Schwarzkopf, in fact, made no operatic appearances at all, confining herself to concerts, since the opera managements were not able to come up with productions of the repertoire for which she is justly famous. And Callas, ironically enough an American, born in New York City, sang a few performances in Chicago, then quietly returned to Europe, leaving several million opera lovers no choice but to turn to their high fidelity record collections and their dreams.)

In the face of this honestly absurd situation, it is an unhappy task to report that our two major opera companies failed to produce a season that was unusual in conception or execution.

The Metropolitan Opera offered new productions of *Andrea Chenier* and Strauss's *Arabella*, with revivals of *Un Ballo in Maschera*, *Salome*, and *Otello*. *Un Ballo* was notable for the debut performance of Marian Anderson, Negro contralto, and the first of her race to appear at the Metropolitan. (The thunder of that innovation had been stolen long since, however, by the New York City Center Opera, which has numbered fine Negro artists in its regular company since its first season.) Similarly, the appearance of Renata Tebaldi in the opera was the only event in the production of *Otello*. One need hardly add praises to those this superb artist has already gained, but it seems necessary to report that she was as impressive as had been expected and brought a welcome flush of prosperity to the opera house.

The new productions fared more poorly. *Andrea Chenier* was merely presented and neither the opera nor the repertoire gained by the gesture. *Arabella* was a fully embellished divertissement with a disconcertingly empty center. It was sung determinedly but unintelligibly in English, one of its advertised virtues. This of course gave rise to the usual debate about the language in which a work should be performed, and it mounted to dizzy heights. How delightful to be able to say that *Arabella* was a convincing or persuasive argument in either direction. It was not. Neither was the equally sincere production by the New York City Center Opera of Rossini's *Cenerentola*. As *Cinderella*, newly translated, the production was indistinguishable really from the previous success by this company, handsomely conceived and executed in Italian. It is hard to understand why the producers and audiences alike continue to bedevil themselves with a problem which is actually acoustical and not linguistic, but they do.

The other seasonal surprise by the Metropolitan was a triple threat. *Salome* presented a debut performance by Christel Goltz, the first appearance of Dimitri Mitropoulos as conductor with the company, and a new accompanying ballet, *Vittorio*, by Zachary Solov. Of the three events, only the debut of Mitropoulos was an unalloyed success. Mme Goltz enacted a difficult role with energy and displayed a stunning grasp of the taxing soprano line. But her style of acting (which seemed to be that of the production) was breast-beating, and American audiences today find that a bit difficult to accept. As for *Vittorio*, it just did not seem worth the evident effort expended.

The rival company at the City Center scarcely did better. The most dramatic event of the season occurred off-stage, when one of the company's most important directors and advisors publicly resigned in protest against the timid and mismanaged seasons of the past. The criticism was neither entirely true nor entirely unwarranted, but the

a première tentative de Walton à 'opéra, est d'un métier aussi sûr que 'œuvre d'un vieil artisan, et aussi raîche qu'un chrysanthème nouvelement coupé, au marché. Il existe ne doctrine, prêchée plus d'une fois à Covent Garden, que d'aucun compositeur de musique symphonique on ne peut attendre un bon opéra avant qu'il en ait écrit une série de mauvais. Cette absurdité est réfutée par *Troïlus*, comme elle l'avait d'ailleurs été par *Grimes* (écrit après que Britten ait fait ses preuves dans la musique symphonique) et par une autre des nouveautés 1954-55 : *The Midsummer Marriage* de Michaël Tippett. L'opéra de Tippett a un thème contemporain (les personnages comportent un despote, sa secrétaire et un mécanicien en bleus) mais n'est nullement plus aisé à comprendre pour autant. Ses incursions dans Freud, Jung, les mythes grecs et le rituel hindou, dépassent le spectateur moyen. Mais la musique combine des techniques et des styles qui vont de la polytonalité, en passant par Haendel et Purcell, jusqu'à nos polyphonistes de l'époque Tudor. Il n'y a là ni plagiat, ni pastiche. Tippett s'est approprié et assimilé ses sources aussi facilement que Strawinsky avec Pergolèse.

Je voudrais pouvoir parler avec la même chaleur de notre quatrième nouvel opéra anglais : *Nelson*. Le livret d'Alan Pryce-Jones affadit effrontément Nelson, Emma et Sir William Hamilton sur une musique bruyante, chargée et peu remarquable de Lennox Berkeley.

Des quatre nouveaux opéras anglais entendus en 54-55, deux sont donc pleinement réussis, et un troisième l'est quant à la musique. Un brelan d'as! Nous ne pouvons attendre qu'il soit répété tous les deux ans. Ni tous les vingt ans, même.

Charles REID

ÉTATS-UNIS

THÉÂTRE LYRIQUE

RENDRE compte des spectacles lyriques aux États-Unis, c'est se limiter presque fatalement à New York. Certes, il y a quelques représentations, voire quelques semaines de représentations à la Nouvelle-Orléans, Memphis, Atlanta, Chicago et San Francisco, mais si l'on excepte quelques célébrités venues d'Europe, les artistes acquièrent uniquement leur expérience et leur réputation dans les troupes du Metropolitan Opera et du New York City Center Opera.

La persistance de cette situation a fourni un thème de discussions cette saison comme toutes les saisons précédentes. Ainsi, trois des meilleures soprani du monde, Renata Tebaldi, Elizabeth Schwarzkopf et Maria Meneghini Callas, se sont produites ici, mais seulement dans une ou deux villes. (Notons qu'Elizabeth Schwarzkopf n'a pas paru sur la scène : les directeurs n'ont pu se mettre à la hauteur de son répertoire justement célèbre et elle s'est limitée aux concerts. Quant à Maria Meneghini Callas, qui est, ô paradoxe, née Américaine à New York, elle a donné quelques représentations à Chicago pour s'en retourner ensuite tranquillement en Europe. Les millions d'amateurs d'opéra n'eurent d'autre ressource que de se rabattre sur leur collection de disques.)

On n'en constate qu'avec plus de regret l'incapacité où furent nos deux grandes compagnies lyriques de réaliser une saison réellement sensationnelle, tant pour le programme que pour ses réalisations.

Le Metropolitan Opera a offert de nouvelles exécutions d'*André Chénier* et de l'*Arabella* de Strauss, ainsi que des reprises : *Le Bal masqué*, *Salomé*, *Othello*. *Le Bal* fut remarquable par la participation de la célèbre contralto noire Marian Anderson. C'est la première artiste de couleur qui paraisse sur la scène du Metropolitan. (Mais, depuis sa fondation, le New York City Center Opera compte, dans sa troupe, d'excellents artistes de couleur.)

L'apparition de Renata Tebaldi dans Desdémone fut le seul fait à relever dans la présentation d'*Othello*. De nouveaux éloges sont superflus, mais soulignons au moins que cette artiste exceptionnelle a été aussi émouvante qu'on pouvait l'espérer season which followed certainly bolstered rather then discredited

Amahl and the Night Visitors, Gian Carlo Menotti. N.B.C. Television Opera. 1954.

Damn Yankees, George Abbott and Douglass Wallop. M : George Abbott. Ch : Bob Fosse. D : William and Jean Eckart. Forty-Sixth Street Theatre, New York. 1955. P : Talbot.

that criticism. Of the two new productions, *Don Pasquale* was a clear disaster, and *The Merry Wives of Windsor* made a popular success because of its buffoonery, not its artistry.

Notwithstanding, the City Center Opera continues to be an admirable phenomenon in the United States. It is the only Mecca for young singers, long on repertoire but short on experience. It produces two solid seasons each year, averaging thirty to forty performances of ten to twelve operas, and following the New York engagements, the company takes to the road, playing in as many as ten major cities, going west to Chicago and north to Boston. Finally, the directors of the company have had the courage to present contemporary works : *The Dybbuk*, *Regina*, *The Trial*, *The Tender Land* (a first venture into opera of the distinguished composer Aaron Copland), and nearly all the operas of Gian Carlo Menotti.

Still, the most startling opera news of the year came from television and Broadway, the two most commercial and least solemn relatives of well-behaved opera.

In December, 1954, Gian Carlo Menotti's *The Saint of Bleecker Street* opened at the Broadway Theatre. It was a eulogistic critical success, performing squarely in the center of that geographically and commercially special part of New York called « Broadway ». The opera played over ninety performances (seven each week) lost a small fortune for its devoted investors, and literally rocked the city during its short, commercially speaking, career. It was idealistic and suicidal to produce the work in direct competition with popular comedies, dramas, and musicals in the open market of the theatre. But *The Saint* achieved in three months more performances than any opera house in Europe or the United States will give it in the next ten years, and then only if it is ranked as a « popular piece » like such comforting friends as *La Bohème* and *Madame Butterfly*. Thousands saw the opera on Broadway who would never venture into an opera house, and other thousands came who have ceased to attend the standard and conventional opera given elsewhere. The work is theatrical, extravagant, and provoking, and it made opera a topic of avid conversation, along with baseball and politics. It enhanced the established careers of David Poleri, Gloria Lane, and Rosemary Kuhlmann, and began the careers of three new, exciting voices : Virginia Copeland, Gabrielle Ruggiero, and Richard Cassilly, who might otherwise have waited dull years for an equal opportunity.

As a final pirouette before exiting, *The Saint* appeared in abridged form on television and proselytized several million people who could in no other way ever have seen an opera performance in their lifetimes.

This television presentation came about with surprising ease, despite the seeming and actual gulfs that yawn between the specialized field of opera and that of commercially sponsored television. It did because NBC, one of the three major networks, is the proud, if occasionally amazed parent of Television Opera Theatre, which in a few seasons has made more opera news than has the Metropolitan in several decades. The program is unique and has all the daring of its youth. Already it has done noteworthy productions of a dozen standard repertoire operas, and with admirable calm has commissioned many contemporary works, the first and still most spectacular success being Menotti's *Amahl and the Night Visitors*, mercifully replacing *Hansel and Gretel* as the annual musical treat for the Christmas holidays.

The men responsible for this only program of its kind in a television drenched land are Samuel Chotzinoff, executive producer, Peter Herman Adler, production supervisor, and Kirk Browning, director. Their success is significant because they are the only producers of opera (except the ubiquitous Menotti who commands a theatre when he writes an opera) who seem able and determined to regard their work as exciting, colorful, magic entertainment. That is how they present it. They have banished awe and false-faced « Art » from the opera stage and they can, thanks to their commercial sponsors, afford to spend with that measure of extravagance which opera demands. The happy result is that millions of people are seeing the works of Mozart, Puccini, Strauss, Bizet, Moussorgsky, and young, living composers as unself-consciously as they might watch a thumping good melodrama or an adventure film. And that is as it should be if opera is to avoid becoming a museum piece.

Bill BUTLER

t qu'elle a valu à l'Opéra un re-ouveau très opportun de prospérité.

Les nouvelles présentations n'ont as eu la même fortune. *André Ché-ier* n'a fait que passer. *Arabella* était n divertissement parfaitement éla-oré sur un fond absolument vide. On le chanta en anglais, ce qui avait té annoncé comme un attrait. Évi-emment, on discuta une fois de plus a vieille question de la langue dans aquelle il convient de jouer une œuvre, et le débat prit des propor-ions énormes. Quelle chance si *Arabella* avait été un argument déci-if dans un sens ou dans un autre! Hélas, il n'en était rien. Même chose our *Cenerentola* de Rossini, exécutée vec une identique bonne foi par le New York City Center. Impossible e distinguer entre cette présenta-ion, dans une traduction intitulée *Cinderella*, et la version italienne pré-édemment donnée avec succès. Et ourtant... Nous avons peine à com-rendre pourquoi les producteurs et e public continuent à s'empoisonner vec un problème qui relève unique-ent de l'acoustique, et non de la inguistique.

La deuxième surprise de la saison u Metropolitan annonçait trois touts. *Salomé* réunissait le début à New York de Christel Goltz et celui e Dimitri Mitropoulos au pupitre; t un nouveau ballet l'accompagnait, *Vittorio*, de Zachary Solov. Des trois vénements, un seul fut incontesté : a direction de Mitropoulos. Sans oute Mme Goltz a-t-elle vaillam-ent interprété un rôle redoutable t montré une profonde connais-ance d'une très difficile partie de prano. Mais son jeu (qui semblait tre dans le style du spectacle) était hargé de grands gestes que le ublic américain accepte mal. Quant *Vittorio*, l'effort a paru disproportionné.

La troupe rivale du City Center 'a guère fait mieux. L'événement plus dramatique de la saison se assa dans les coulisses, lorsque l'un es directeurs-conseillers les plus nportants démissionna publique-ent pour protester contre les sai-ns timides et mal conduites du assé. Cette critique n'était ni tout à it vraie ni tout à fait fausse, mais saison suivante l'a confirmée utôt qu'infirmée. Des deux nou-aux programmes, *Don Pasquale* fut un désastre et les *Joyeuses Commères de Windsor* durent leur succès à la bouffonnerie plus qu'à la qualité.

Malgré cela, le City Center reste une grande attraction aux États-Unis. Il est la seule école pour de jeunes chanteurs qui ont un répertoire et peu d'expérience. Il offre deux bonnes saisons par an, avec une moyenne de trente à quarante représentations de dix ou douze opéras. Après ses engagements à New York, la troupe tourne dans une dizaine de villes allant au nord jusqu'à Boston et à l'ouest jusqu'à Chicago. Enfin, les directeurs ont eu le courage de monter des œuvres contemporaines, *Le Dybbouk*, *Regina*, *Le Procès*, *La tendre Terre* (première incursion dans l'opéra du célèbre compositeur Aaron Copland) et presque toutes les œuvres de Gian-Carlo Menotti.

Cette année pourtant, les nouveautés sensationnelles de l'art lyrique sont venues de la Télévision et de Broadway. En décembre 1954 eut lieu au Broadway Theatre la première de *La Sainte de Bleecker Street* de Menotti. Ce fut un succès, compte tenu de Broadway : plus de 90 représentations. Ses commanditaires y ont perdu une petite fortune, mais la ville a été littéralement soulevée pendant sa brève carrière. C'était intrépide de présenter cette œuvre en concurrence directe avec des comédies gaies, drames et opérettes, sur le marché même du théâtre. Néanmoins, la *Sainte* a totalisé en trois mois plus de représentations que n'importe quelle compagnie en Europe ou aux États-Unis ne pourra lui en donner en dix ans, et encore à la condition qu'elle soit rangée parmi les ouvrages « populaires » comme *La Bohème* ou *Madame Butterfly*. Des milliers de gens l'ont vue à Broadway, qui ne s'aventurent jamais dans un opéra. Des milliers d'autres y sont venus qui ont cessé de s'intéresser à l'opéra conventionnel qu'on présente ailleurs. La *Sainte* est essentiellement théâtrale, extravagante et excitante. Elle a fait de l'opéra un sujet de conversations agitées, comme le font le base-ball ou la politique. Elle a confirmé trois artistes déjà lancés : David Poleri, Gloria Lane et Rosemary Kuhlmann, et elle a inauguré la carrière de trois nouvelles voix magnifiques : Virginia Copeland, Gabrielle Ruggiero et Richard Cassilly, qui, sans elle, eussent pu attendre des années une pareille chance.

Comme un dernier tour avant de disparaître, l'œuvre de Menotti fut exécutée finalement, dans une version abrégée, à la télévision. Elle a touché ainsi des millions de personnes qui n'avaient jamais vu d'opéra de leur vie. Cette émission a été réalisée avec une facilité surprenante, malgré l'abîme véritable qui sépare un domaine spécialisé comme l'opéra et le domaine de la télévision commerciale. Cela fut possible parce que la N.B.C., un des trois plus importants réseaux, est aussi la noble institution qui a engendré le Television Opera Theatre. Celui-ci, en quelques saisons, a révélé plus de nouveaux ouvrages que le Metropolitan en quelques dizaines d'années. Son programme a l'audace de la jeunesse. Il a déjà accompli des exécutions très intéressantes d'une douzaine d'œuvres du répertoire et, avec une sûreté admirable et tranquille, celles de beaucoup d'œuvres contemporaines. La première, qui reste son plus spectaculaire succès, étant *Amahl et les Visiteurs de la Nuit*, de Menotti, qui remplace gentiment *Hänsel et Gretel* comme plaisir classique des vacances de Noël.

Ceux qui assument ce programme unique en son genre dans le domaine surchargé de la télévision sont Samuel Chotzinoff, directeur-producteur, Peter Herman Adler, superviseur, et Kirk Browning, metteur en scène. Leur succès est significatif. Ils sont les seuls metteurs en scène d'opéra (à part l'universel Menotti) qui sachent et qui veuillent considérer leur travail comme un divertissement coloré et exaltant. Ils ont banni de la scène lyrique l'« Art » empesé et l'artifice. Grâce à leurs commanditaires, ils peuvent se permettre les dépenses quelque peu extravagantes que l'opéra exige. Ainsi des millions de gens voient les œuvres de Mozart, Puccini, Strauss, Bizet, Moussorgsky ou de jeunes compositeurs d'aujourd'hui, aussi naturellement qu'ils voient un bon mélodrame ou un film d'aventures. C'est la bonne manière si l'on veut empêcher l'opéra de devenir un objet de musée.

Bill BUTLER

INDEX OF THE ILLUSTRATIONS
contained in the first eleven issues of « World Theatre »

INDEX DES ILLUSTRATIONS
parues dans les onze premiers numéros de « Théâtre dans le Monde »

IN vol. III nr. 4 of this review we published an index of articles contained in the first eleven numbers. Some of our readers then suggested that an index of illustrations would be of interest in allowing producers, actors or designers to compare their own conception of a play with that of their predecessors. We are here fulfilling their request.

★

The index is in four parts. The first, for spoken drama, is classified under authors (the country set against the title of each play is that in which the production took place). The second part, devoted to opera, is classified under composers. The third, for ballet, is by titles, with indications of the composer and choreographer. The fourth part is a catalogue of personalities.

To save precious space, trusting to our readers' knowledge and goodwill we have, for the purposes of the index, foregone our usual completely bilingual presentation. Titles are given wherever possible in the original language only, and otherwise in English and French translation. In a few cases such translations have been appended to the original titles. We would remind readers that full information is usually to be found in the photograph captions.

Parts of the first three numbers were differently presented in the French and English editions (which were at that time separate). We have therefore marked refer-

DANS notre volume III, nº 4, nous avons publié un index des articles parus dans nos onze premiers numéros. Certains lecteurs nous ont alors signalé l'intérêt que présenterait un index des illustrations permettant au metteur en scène, à l'acteur ou au décorateur de confronter avec sa propre vision d'une pièce les images qui en ont été précédemment données. Leur vœu est ici accompli.

Cet index comporte quatre sections. La première, pour le théâtre parlé, est dressée par noms d'auteurs; à côté de chaque titre de pièce, le pays mentionné est celui de la représentation. La seconde section, réservée au théâtre lyrique, est dressée par noms de compositeurs. La troisième, pour le ballet, par noms des œuvres, avec indication éventuelle du compositeur et du chorégraphe. La quatrième est une liste de personnalités.

Pour épargner une place toujours précieuse, et confiants dans la culture et la bonne volonté de nos lecteurs, nous avons renoncé, pour cet index, au bilinguisme généralisé qui est de règle dans cette revue. Ainsi les titres sont-ils donnés de préférence dans la langue originale seulement. À défaut, en traductions anglaise et française; et dans certains cas, nous avons joint ces traductions au titre original. Nous rappelons que des renseignements complets se trouvent généralement dans la légende qui accompagne la photo.

La mise en page d'une partie des trois premiers numéros étant différente dans les éditions anglaise et française (alors distinctes),

ence indications with an E for the English edition and an F for the French one.

★

To conclude, we should make it clear that not all the illustrations contained in the first eleven numbers figure in the index. We have omitted, without much compunction, all photographs of stage equipment, technical apparatus, playbills, audiences and so forth, whose only value lay in their illustration of a text.

nous avons fait suivre les références s'y rapportant d'un E pour l'édition anglaise et d'un F pour l'édition française.

Signalons enfin que ce répertoire n'inclut pas toutes les illustrations publiées dans les onze premiers numéros du « Théâtre dans le Monde ». Sans trop de remords, nous avons négligé les photos de dispositifs scéniques, d'appareils techniques, d'affiches, de publics, dont la consultation n'a de valeur que dans la mesure où elles éclairent un article.

I. DRAMA — THÉÂTRE PARLÉ

			Vol.	nº	page
A					
Aerbach, Tamar	The Scroll of Ruth	Israël	III	2	47
Aimé, Jean	Jeanne la Folle	France	I	3	43
Agapetus	Viisi Vekkulia (Five Comperes - Cinq Compères)	Finlande	III	3	55
Alessi, R.	Savonarola	Italie	I	2	48
Alfieri, Vittorio	Oreste	Italie	I	1	31
Almqvist	Amorina	Suède	II	2	49
Andersen, H. Christian	The Snow Queen - La Reine des Neiges	Un. Kingd.	II	3	10
			II	3	11
Anderson, Maxwell	Winterset	Un. Kingd.		0	28 F
				0	20 E
	Winterset	U. S. A.	II	2	43
	Winterset	U. S. A.	III	2	36
Anderson, Robert	Tea and Sympathy	U. S. A.	III	3	62
Andres, Stefan	Gottes Utopia	Allemagne	III	3	11
Andreiev, Léonide	The Life of a Man - La Vie d'un Homme	Chili		0	57
Anonyme du XIII^e siècle	Aucassin et Nicolette	France	III	2	16
Anonyme du XIV^e siècle	Innsbrücker Osterspiel	Allemagne	III	2	8
Anonyme du XV^e siècle	Le Poulier	Belgique	III	2	17
Anonyme flamand	Mariken van Nimmeghen	Belgique		0	53
Anouilh, Jean	L'Alouette	France	III	3	57
	Antigone	Suède	III	2	23
	Antigone	Allemagne	III	3	43
	Ardèle ou la Marguerite	Norvège	I	2	51
	Le Bal des Voleurs	Finlande	I	1	48
	Eurydice	Italie	I	1	33
	L'Invitation au Château	Un. Kingd.		0	27 F
				0	19 E
	L'Invitation au Château	Italie		0	39
	L'Invitation au Château	U. S. A.	I	3	48
Antonetti, Charles	Écoutez la Nouvelle	France	III	2	42
Aristophane	Die Acharner	Suisse	III	2	25
	Les Harangueuses	Belgique	III	2	17
Armstrong, Robert G.	Egypt Lan'	U. S. A.	III	2	32
Audiberti	L'Ampelour	France		0	20 F
				0	12 E
	Le Mal court	France	I	1	20 F
			I	1	12 E
Azuela, M.	Los de Abajo	Mexique	I	3	39
B					
Balucki, Michal	Open House - Table ouverte	Pologne	I	3	8
Barcava, Stefan	Die Gefangenen	Allemagne	III	3	11
Barillet et Gredy	Le Don d'Adèle	France		0	20 F
				0	12 E
	Le Don d'Adèle	Autriche	I	3	59
Barrie, Sir James	Peter Pan	U. S. A.	II	3	15
Beaumarchais	Le Mariage de Figaro	Pays-Bas	II	4	48
	Le Mariage de Figaro	France	III	1	21
Beaumont et Fletcher	The Knight of the Burning Pestle	Un. Kingd.	II	3	51
Becher, Ulrich	Samba	Autriche	III	3	9
Beckett, Samuel	En attendant Godot	France	III	3	17
Becsi, Kurt	Spanish Triangle - Triangle Espagnol	Allemagne	III	3	14
Benavente, Jacinto	Los Intereses Creados	Uruguay	III	2	47
Benet, Stephen Vincent	John Brown's Body	U. S. A.	III	1	38
Berger, Raimund	Jupiter und Jo	Allemagne	III	3	15
Bergroth, Kersti	The Prince in the Tower - Le Prince dans la Tour	Finlande	III	3	54
Bernanos, Georges	Dialogue des Carmélites	France	III	3	18
Bernard, Tristan	Le Fardeau de la Liberté	France	I	3	49
Betti, Ugo	Il Diluvio	Italie	III	2	49
	La Regina e gli Insorti	Italie	III	3	24
Blatchley	The Black Arrow	Un. Kingd.	II	3	51
Boguslawski, Wojciech	The False Miracle - Le Prétendu Miracle	Pologne	I	3	5
	Henry VI at the Hunt - Henri VI à la Chasse	Pologne	I	3	12
Boland, Bridget	The Cockpit	Un. S. Afr.		0	57
Bondy, Salazar	Rodil	Pérou	III	2	58
Boon, Rév. Père	Le Jeu du Saint-Sang	Belgique	II	2	19
Borchert, Wolfgang	Draussen vor der Tür	Suisse	I	1	29
	Draussen vor der Tür	Suède	III	3	10
Borgen, Johan	Conte Bleu	Norvège	II	2	64
Branner, H. C.	Brothers and Sisters - Frères et Sœurs	Danemark	III	1	53
Brecht, Bertolt	Der gute Mensch von Sezuan	U. S. A.	III	2	32
	Herr Puntila und sein Knecht Matti	Allemagne		0	52
	Herr Puntila	Suisse		0	61
	Herr Puntila	Suisse	I	1	30
	Herr Puntila	Allemagne	III	1	16
	Mann ist Mann	Italie	III	2	21
	Mutter Courage und ihre Kinder	Allemagne		0	52
	Revue nach Aristophanes		III	3	40
C					
Cach, V.	The Viaduct of Duchcov - Le Viaduc de Duchcov	Tchécoslov.	I	2	52

			Vol.	nº	page
Calderon	Life's a Dream - La Vie est un Songe	France	III	2	44
Caldwell	Tobacco Road	Brésil	II	2	60
Camus, Albert	Caligula	Italie	II	2	60
	L'État de Siège	Allemagne	III	3	41
	Les Justes	France		0	20 F
				0	12 E
	Les Justes	Danemark	III	2	20
Capote, Truman	The Grass Harp	U. S. A.	II	4	21
Chancerel	L'Île au Trésor	France	II	3	12
	L'Île au Trésor	France	II	3	13
Claudel, Paul	Christophe Colomb	France	III	3	56
	L'Échange	France	I	1	19 F
			I	1	11 E
	Partage de Midi	France		0	18 F
				0	10 E
	Tobie et Sara	Allemagne	III	2	57
Cocteau, Jean	L'Aigle à deux Têtes	Chili	I	3	62
	L'École des Veuves	Cuba	II	2	61
Coghill, Nevill	The Masque of Hope	Un. Kingd.	II	3	47
Congreve, William	The Way of the World	Un. Kingd.	III	1	60
Conrad, Joseph	Lord Jim	Pologne	I	3	6
Conti, Antonio	Barabba	Italie	III	2	49
Cormagi, Carlo	I Mimi Angelici	Italie	III	2	21
Corneille	Le Cid	France	II	2	37
Coward, Noel	Quadrille	Un. Kingd.	III	3	37
Crump, Owen	Southern Exposure	U. S. A.	I	1	11 F
			I	1	19 E

D

de Bruck, Martien	Het Sprookje van het ABC	Belgique	II	3	21
de Diest, Petrus	Elkerlyck	Pays-Bas	I	1	52
de Ghelderode, Michel	Hop Signor	France	I	1	20 F
			I	1	12 E
de Hartog, Jan	The Fourposter - Le Lit à Colonnes	U. S. A.	III	3	63
Dekker, Thomas	Shoemaker's Holiday	Finlande	I	1	60
de la Barra, Pedro	Viento de Proa	Chili	II	3	58
de La Chesnaye, Nicolas	La Condamnation de Banquet	France	III	2	12
Deval, Jacques	Le Rayon des Jouets	France	I	3	47
Dickens, Charles	Oliver Twist	Danemark	II	3	49
Dodson, Owen	Divine Comedy	U. S. A.	III	2	37
Dostoievsky et Baty	Crime et Châtiment	Italie	I	1	33
Dubé, Marcel	Zone	Canada	III	2	54
Dürrenmatt, Friedrich	Die Ehe des Herrn Mississipi	Allemagne	III	3	12

E

Eliot, T. S.	Cocktail-Party	Suède	I	3	57
	Cocktail-Party	Allemagne	I	3	57
	Cocktail-Party	Autriche	I	3	58
	Cocktail-Party	Chili	I	3	58
	Cocktail-Party	Un. Kingd.	I	3	58
	Murder in the Cathedral	Canada	I	2	53
	Murder in the Cathedral	Belgique	I	3	60
	The Confidential Clerck	Un. Kingd.	III	3	31
Eschyle	Agamemnon	Allemagne	III	2	9
	Agamemnon	Canada	III	2	18
	Agamemnon	Italie	III	2	21
	Agamemnon	U. S. A.	III	2	33
	Agamemnon	Yougoslav.	III	2	64
	Les Choéphores	Belgique	I	3	61
	Les Perses	Italie	I	2	44
	Prométhée enchaîné	Grèce	III	1	48
	Prométhée enchaîné	Allemagne	III	1	49
Euripide	Les Bacchantes	Italie	I	2	44
	Les Bacchantes	Belgique	III	2	17
	Iphigénie	Pays-Bas	II	4	48
Fades and Barry	A Day of the Campus	U. S. A.	I	1	12
Fast, H.	The Maccabees	Israël	III	2	47

F

Figueiredo, Guilherme	Um Deus dormio la em casa	Brésil	I	2	52
de Filippo, Eduardo	La Paura numero uno	Italie	III	3	30
Frazzi	Don Chisciotte	Italie	II	4	49
Frisch, Max	Die chinesische Mauer	Suisse	I	1	30
	Don Juan oder die Liebe zur Geometrie	Suisse	III	3	12
	Als der Krieg zu Ende war	Suisse		0	61
Fry, Christopher	A Sleep of Prisoners	Norvège	II	4	61
	A Sleep of Prisoners	Un. Kingd.	III	3	35
	The Lady's not for burning	Un. S. Afr.	I	2	53
	Venus observed	Un. Kingd.	III	3	33
	Venus observed	Allemagne	III	3	43

G

Gantillon, Simon	Maya	Japon	III	1	57
Garcia Lorca, Federico	Dona Rosita	Suède	II	2	28
	La Casa de Bernarda Alba	Un. S. Afr.	III	2	25
	La Casa de Bernarda Alba	Brésil	III	2	52
	Yerma	Allemagne	III	2	56
Gergely, Sandor	The Case of Paul Ezterag - Le Cas de Paul Ezterag	Pologne	I	3	9
Gerome, Raymond	Mauve et le Jitterbug	Belgique	II	2	34
Gide, André	Les Caves du Vatican	France	I	1	13 F
			I	1	15 E
	Œdipe		I	2	17 F
			I	2	11 E
Giraudoux, Jean	La Folle de Chaillot	Suède	I	1	60
	La Folle de Chaillot	Suisse	II	4	36
	La Folle de Chaillot	Chili	III	2	19
	La Folle de Chaillot	U. S. A.	III	2	34
	La Guerre de Troie n'aura pas lieu	Suisse	II	4	37
	Ondine	Allemagne	III	3	39
	Siegfried	Suisse	II	4	41
	Siegfried	France	III	1	53
Glier, R.	The Red Poppy - Le Pavot rouge	U.R.S.S.		0	64
Gœthe	Faust	Autriche		0	49
	Faust	Allemagne	I	2	33
Gogol	The Marriage - Les Épousailles	France	I	1	18 F
			I	1	10 E
	The Government Inspector - Le Revisor	Tchécoslov.		0	38
	The Government Inspector - Le Revisor	U. S. A.	I	1	57
Goldfaden, Abraham	A Goldfaden's Dream - Un Rêve de Goldfaden	Pologne	I	3	13
Goldoni	Arlecchino Servo de due Padroni	Italie	II	4	12
	Arlecchino Servo de due Padroni	Un. Kingd.	II	4	12
	Le Baruffe Chiozzotte	Italie	I	2	44
	La Locandiera	Italie	II	4	49
Gondim, Isaac	Life goes on to-morrow - La vie continue demain	Brésil	III	2	53
Gorki, Maxime	The Lower Depths - Les Bas-Fonds	Pologne	I	3	7
	The Lower Depths - Les Bas-Fonds	N. Zealand	III	1	58
	The Lower Depths - Les Bas-Fonds	U. S. A.	III	2	30
	The Mother - La Mère	U.R.S.S.	I	1	9 F
			I	1	17 E
Görz, Kurt	Dr. Prätorius	Pays-Bas	III	2	49
Gozzi	Il Corvo	Italie	I	1	35
	Il Re Cervo	Un. Kingd.	II	3	9
	Il Re Cervo	Un. Kingd.	II	3	11
Greban et Michel	La Passion	France	III	2	15
Green, Julien	Sud	France	III	2	22
Green, Paul	Faith of our Fathers	U. S. A.	I	2	6 F
			I	2	26 E
	The Lost Colony	U. S. A.	I	2	6 F
			I	2	26 E
	The Common Glory	U. S. A.	II	4	47
Greendale, Alexander	Build no Fence around me	U. S. A.	III	2	36
Greene, Graham	The Living Room	Un. Kingd.	III	3	32
Guitton, Jean	Je l'aimais trop	Allemagne	III	3	47

			Vol.	nº	page
H					
Hauptmann, Gerh.	Die Ratten	Autriche	III	1	51
Hellman, Lillian	The Little Foxes	Mexique	I	1	49
Hemar, Marjan	Le Miracle de l'Homme pauvre	France	I	1	18 F
			I	1	10 E
Heyermans, Herman	The Wise Tom Cat - Le Matou Sage	Pays-Bas	III	3	52
Hoijer, Bjorn-Erik	Det Lyser i Kaken (The Light in the Hovel - La Lumière dans la Bicoque)	Suède	I	2	54
Holberg, Ludwig	Erasmus Montanus	Danemark	II	3	49
	Henry and Pernilla	Danemark	III	2	38
Home, John	Douglas	Un. Kingd.	I	2	25 F
			I	2	19 E
Hoogstra, Jaap	Als Ik Koning Was	Pays-Bas	II	3	18
Hsiung	Lady Precious Stream	Israël	II	4	59
Hunter, Kermit	Unto these Hills	U. S. A.	II	4	47
Husson, Albert	La Cuisine des Anges	France	II	2	53
Huxley, Aldous	The Gioconda's Smile	Argentine	I	1	45
I					
Ibsen, Henrik	Brand	Suède	I	1	60
	The Lady from the Sea - La Dame de la Mer	Autriche	I	3	59
	Doll's House - Maison de Poupée	Suède	III	1	59
	Peer Gynt	Allemagne	III	3	46
	The Pretenders - Les Prétendants au Trône	Norvège	I	1	52
Inge, William	Come Back, Little Sheba	U. S. A.	II	4	20
J					
Jahn	Armut, Reichtum, Mensch und Tier	Suisse	II	4	39
Jonson, Ben	The Alchemist	Un. Kingd.	III	2	26
	Volpone	Danemark	II	2	64
K					
Kästner, Erich	Emil und die Detektive	Allemagne	II	3	17
Kafka	Le Procès	France		o	18 F
				o	10 E
Kaiser, Georg	Das Floss der Medusa	Autriche		o	49
	Napoleon in New Orleans	Allemagne	III	2	6
	Der Zar lässt sich photografieren	Allemagne	III	2	7
Kana, Vasek	La Brigade de Karhan	Pologne	I	3	11
Kato, Michio	Rags and Juwels - Guenilles et Joyaux	Japon	III	1	56
Khosla, G. S.	Murde da Ration (Dead Man's Rations - La Ration du Mort)	Inde	II	2	57
Kiljander, Robert	Sanny Cortmann's School - L'École de Sanny Cortmann	Finlande	III	2	40
Kœstler, Arthur	The Twilight Bar	Suède	III	2	22
Kornaro, Vintzenzo	Abraham's Sacrifice - Le Sacrifice d'Abraham	Grèce	III	2	21
Krotkov, Y.	John, a Soldier of Peace - John, Soldat de la Paix	U.R.S.S.	II	2	18
Kubota, Mortaro	Tsuribari Nite (At the Fishing Pool - Au Port de Pêche)	Japon	II	2	56
L					
Labiche, Eugène	Un Chapeau de Paille d'Italie	France	I	1	19 F
			I	1	11 E
	Un Chapeau de Paille d'Italie	Canada	III	2	19
La Fontaine	La Coupe enchantée	France	III	1	27
Laurents, Arthur	The Time of the Cuckoo	U. S. A.	III	1	64
Lenz, J. M. R.	Der Engländer	Allemagne	III	2	5
Lerner, Alan Jay	Paint your Wagon	U. S. A.	II	2	52
Lescure, Jean	Noces Noires	France	I	1	19 F
			I	1	11 E
Levi, Paolo	Legitima Difesa	Italie	III	3	25
Lindsay, Sir David	The Satire of the Three Estates	Un. Kingd.	I	2	25 F
			I	2	19 E
Lindsay and Grouse	The Prescott Proposals	U. S. A.	III	3	64
Lœnatsjark!	Don Quixote Liberated - Don Quichotte libéré	Pays-Bas	III	2	22
Lovrak, M.	Le Train dans la Neige	Yougoslav.	II	3	19
M					
MacCullers, Carson	The Member of the Wedding	U. S. A.		o	11 F
				o	27 E
MacDougall, Rog.	Escapade	Un. Kingd.	III	1	61
MacLeod, Robert	Ribbon Bow	U. S. A.	I	3	20
MacNeice, Louis	Out of the Picture	Un. Kingd.	III	2	51
Maeterlinck, Maurice	Pelléas et Mélisande	Belgique		o	53
Malirova, H.	Brotherhood - Fraternité	Tchécoslov.		o	38
Mandelin, Mary	Gräsburen (The Grass Cage - La Cage de Gazon)	Finlande	III	3	54
Marivaux	La Double Inconstance	France	III	1	24
	L'Île de la Raison	France	III	2	42
Marlowe	Tamburlaine the Great	Un. Kingd.	II	2	53
	Dr Faustus	France	II	4	13
Maupassant, Guy de	Boule de Suif	Finlande	I	1	48
Meano, Cesare	Incontri della Notte	Italie	III	3	29
Mechan, Robert	Companions of the Left Hand	U. S. A.	III	2	37
Meilhac et Halévy	La Vie Parisienne	Belgique	I	3	60
Miller, Arthur	All my Sons	Italie	II	4	15
	The Crucible	U. S. A.	III	1	62
	Death of a Salesman	U. S. A.		o	9 F
				o	25 E
	Death of a Salesman	Suisse		o	61
	Death of a Salesman	U. S. A.	II	2	46
	Death of a Salesman	U. S. A.	II	2	47
	Death of a Salesman	Chili	II	4	17
	Death of a Salesman	Argentine	II	4	17
	Death of a Salesman	Allemagne	III	3	44
Mogin, Jean	À Chacun selon sa Faim	France	I	1	17 F
			I	1	9 E
Molière	Le Bourgeois Gentilhomme	France	II	2	53
	Le Bourgois Gentilhomme	France	III	1	25
	Le Bourgeois Gentilhomme	U. S. A.	III	2	36
	Don Juan	France		o	19 F
				o	11 E
	L'École des Femmes	Italie	I	1	36
	Les Fourberies de Scapin	France		o	17 F
				o	9 E
	Les Fourberies de Scapin	France		o	22 F
				o	9 E
	Les Fourberies de Scapin	Danemark	II	3	49
	Le Misanthrope	France	III	1	23
	Monsieur de Pourceaugnac	France	III	1	23
	Tartuffe	France	III	1	25
Molnar	Liliom	France		o	20 F
				o	12 E
	Liliom	U. S. A.	III	2	33
Montherlant, Henry de	Celles qu'on prend dans ses bras	France	I	3	48
Mouloudji	La Cellule	France	III	1	14
Munford, Robert	The Candidates	U. S. A.	III	2	37
Munk, Kaj	Ordet	Pays-Bas	II	3	59
Murasaki, Shikibu	Genji Monogatari (The Tale of Genji - L'Histoire de Genji)	Japon	II	2	56
Musset, Alfred de	Lorenzaccio	France	II	4	45
	On ne badine pas avec l'Amour	France	III	1	12
N					
Neveux, Georges	Le Voyage de Thésée	Tchécoslov.		o	37
	Zamore	France	III	3	20
Novo, Salvador	Don Quixote	Mexique	II	3	20

O

			Vol.	nº	page
Obey, André	Une Fille pour du Vent	France	III	3	19
	L'Homme de Cendres	France		0	19 F
				0	11 E
O'Casey, Sean	Cock-a-doodle Dandy	U. S. A.		0	11 F
				0	27 E
	Juno and the Peacock	France	I	1	20 F
			I	1	12 E
O'Keeffe, John	The Poor Soldier	U. S. A.	III	2	33
O'Neill, Eugène	Desire under the Elms	U. S. A.	II	2	52
	Emperor Jones	Mexique	I	1	49
	The Hairy Ape	U. S. A.	III	2	34

P

Pakkala, Tenvo	The Councillor of Commerce and an Ox	Finlande	III	2	20
Patrick, John	The Teahouse of the August Moon	U. S. A.	III	3	63
Pesic, M.	Red Riding Hood and the Wolf - Chaperon Rouge et le Loup	Yougoslav.	II	3	22
Pinelli, Tullio	La Scuola dei Vedovi	Italie	III	3	26
Pirandello	Cosi è (se vi pare)	Finlande	II	3	58
	Cosi è (se vi pare)	Un. Kingd.	III	2	51
	I Giganti della Montagna	Italie	I	1	34
	I Giganti della Montagna	Suisse	II	4	35
Plaute	Amphitryon	Suisse	III	2	24
	Pseudolus	Tchécoslov.		0	37
Porché, François	Un Roi, deux Dames et un Valet	Belgique	III	2	38
Pouchkine, Alexandre	The Fisherman and the Fish - Le Pêcheur et le Poisson	Pologne	I	3	14
Puget, Claude-And.	Les Jours heureux	Uruguay	III	2	47

R

Rabault, René	Le Chemin de Noël	France	III	2	44
Racine	Britannicus	France	III	1	21
	Mithridate	France	III	1	28
Rattigan. Terence	Adventure Story	Un. Kingd.	I	3	45
	The Deep Blue Sea	Un. Kingd.	III	3	32
	The Sleeping Prince	Un. Kingd.	III	3	61
Rehberg, Hans	Heinrich und Anna	Allemagne	III	3	43
Roblès, Emmanuel	Montserrat	France	I	1	17 F
			I	1	9 E
	Montserrat	Mexique	I	1	49
Roca-Rey, Bern.	Loys	Pérou	II	2	60
Roger-Ferdinand	La Troisième Femme	France	III	3	21
Rostand, Edmond	Cyrano de Bergerac	Mexique	I	1	49
Roussin et Gray	Hélène ou la Joie de vivre	France	III	3	23
Roxlo, C. Nale	Una Vidua difícil	Mexique	I	1	49
Rutebeuf	Le Miracle de Théophile	France	III	2	11

S

Salacrou, Armand	Dieu le savait	France	I	3	50
	Sens Interdit	France	III	3	20
Saroyan, W.	Time of your Life	Italie		0	39
Sartre, Jean-Paul	Le Diable et le Bon Dieu	Allemagne	II	3	57
	Le Diable et le Bon Dieu	Suède	III	1	58
	Huis Clos	Finlande	III	2	20
	Les Mouches	U. S. A.	III	2	35
Schäfer	Die Verschwörung	Allemagne	III	3	11
Schiller	Die Braut von Messina	Allemagne	II	4	27
	Don Carlos	Allemagne	III	3	38
	Die Räuber	Suisse	II	4	42
	Wilhelm Tell	Allemagne	I	2	33
Schreuder et Baas	Feest in het Spinnebos	Pays-Bas	II	3	18
Shakespeare	Antony and Cleopatra	Un. Kingd.	II	2	19
	As you like it	U. S. A.		0	12 F
				0	28 E
	As you like it	Un. Kingd.	II	4	11
	As you like it	Allemagne	III	2	57
	The Comedy of Errors	Mexique	I	3	39
	The Comedy of Errors	Norvège	II	4	14
	Hamlet	Un. Kingd.	I	2	21 F
			I	2	15 E
	Hamlet	Danemark	I	2	40
	Hamlet	Danemark	I	2	41
	Hamlet	Un. Kingd.	III	2	27
	Hamlet	Yougoslav.	III	2	64
	Hamlet	Allemagne	III	3	44
	Henry IV	France	I	2	16 F
			I	2	10 E
	Henry VIII	Un. Kingd.	I	2	20 F
			I	2	14 E
	Julius Cæsar	Italie	I	1	36
	Julius Cæsar	U. S. A.	III	1	29
	King John	U. S. A.	I	2	8 F
			I	2	28 E
	King Lear	Un. Kingd.	I	2	21 F
			I	2	15 E
	Love's Labour Lost	Un. Kingd.		0	26 F
				0	18 E
	Macbeth	U. S. A.	I	2	8 F
			I	2	28 E
	Measure for Measure	Un. Kingd.	I	1	53
	Measure for Measure	Pays-Bas	I	2	28 F
			I	2	22 E
	The Merchant of Venice	Un. Kingd.	I	2	20 F
			I	2	14 E
	The Merchant of Venice	Un. Kingd.	III	2	51
	Midsummer-Night's	Un. Kingd.	II	3	51
	Dream		II	4	10
	Much Ado about nothing	Un. Kingd.	I	1	53
	Much Ado about nothing	Italie	I	2	46
	Much Ado about nothing	Canada	III	2	18
	Othello	Belgique	III	1	46
	Othello	Allemagne	III	3	44
	Richard II	Italie	I	1	35
	Richard II	France	I	2	16 F
			I	2	10 E
	Richard II	Suisse	II	4	42
	Romeo and Juliet	Italie	I	2	46
	Romeo and Juliet	U. S. A.	II	2	42
	Romeo and Juliet	Suisse	II	4	38
	Romeo and Juliet	Un. Kingd.	III	2	26
	The Taming of the Shrew	U. S. A.	I	1	12 F
			I	1	20 E
	The Taming of the Shrew	U. S. A.	II	2	9
	The Taming of the Shrew	Suisse	II	4	41
	The Taming of the Shrew	U. S. A.	III	1	30
	The Taming of the Shrew	Finlande	III	1	40
	The Taming of the Shrew	U. S. A.	III	2	35
	The Tempest	Italie	I	2	48
	The Tempest	Un. Kingd.	III	2	27
	Troilus and Cressida	Italie		0	40
	Troilus and Cressida	Allemagne	III	2	56
	Twelfth-Night	N. Zealand	I	3	62
Shamir, Moshé	He walked in the Fields - Il marcha dans la Prairie	Israël		0	56
Shaw, G. B.	Arms and the Man	Italie	II	2	61
	Caesar and Cleopatra	Danemark	III	1	53
	Don Juan in Hell	U. S. A.	III	1	33
	Don Juan in Hell	U. S. A.	III	1	35
	Man and Superman	Danemark	III	1	52
	The Philanderer	Un. Kingd.	III	2	51
Shaw, Irwin	The gentle People	U. S. A.	I	1	12 F
			I	1	20 E
Sheridan	The Rivals	N. Zealand	I	3	62
Skouloudis	Crossroads - Carrefour	Grèce	II	4	58
Snoek, Hans	Puss in Boots - Le Chat botté	Pays-Bas	III	3	53
Sophocle	Antigone	Suisse	III	2	24
	Œdipe Roi	Un. Kingd.		0	25 F
				0	17 E
	Œdipe Roi	Italie		0	40
	Œdipe Roi	Grèce	I	3	63
	Œdipe Roi	France	II	4	44
	Œdipe Roi	Canada	III	2	19
	Œdipe Roi	U. S. A.	III	2	29
Squarzina, Luigi	Tre Quarti di Luna	Italie	III	3	26
Steinbeck, John	Of Mice and Men	Grèce	II	3	59

			Vol.	nº	page
STRINDBERG, August	The Dance of Death - La Danse de Mort	Suède	II	2	29
	Dream Play - Le Songe	U. S. A.	III	2	34
	The Marauder - Le Maraudeur	Suède	III	2	23
	The Spook Sonata - La Sonate des Spectres	Suisse	II	4	40
STRINDBERG, Axel	It might happen - Cela pourrait arriver	Suède	I	2	54
SUNDGAARD, Arn.	The promised Valley	U. S. A.	I	2	5 F
			I	2	25 E
SUPERVIELLE, Jules	Shéhérazade	France	I	2	17

T

TAYLOR, Samuel	Sabrina Fair	U. S. A.	III	3	62
TCHÉKOV	The Cherry Orchard - La Cerisaie	Pays-Bas	III	3	50
	The Seagull - La Mouette	U. S. A.	I	1	11 F
			I	1	19 E
	The Seagull - La Mouette	Finlande	I	1	48
TEIRLINCK, Herm.	Elkerlyck	Pays-Bas	II	2	33
TIMMERMANS et VETERMAN	Where the Star stopped - Où l'Étoile s'arrêta	Belgique		0	53
TREVES, Luisa	The Ring and the Kelim - L'Anneau et le Kélim	Pays-Bas		0	60
TRISSINO	Sofonisba	Italie	I	1	34
	Sofonisba	Italie	I	2	45
TYL J. K.	Jan Hus	Tchécoslov.		0	37

U

USIGLI, Rodolfo	Corona de Sombras	Mexique	II	2	61
USTINOV, Peter	The Love of four Colonels	Un. Kingd.	II	2	52
	The Love of four Colonels	Allemagne	II	3	57
	The Love of four Colonels	Pays-Bas	II	4	5
	The Love of four Colonels	Danemark	II	4	6
	The Love of four Colonels	Suède	II	4	6
	The Love of four Colonels	Allemagne	II	4	7
	The Love of four Colonels	Danemark	II	4	8
	The Love of four Colonels	Un. Kingd.	II	4	8
	The Love of four Colonels	Un. Kingd.	II	4	9
	The Love of four Colonels	Danemark	II	4	9
	The Love of four Colonels	Allemagne	II	4	9
	High Balcony	Un. Kingd.	III	3	36

V

VAILLAND, Roger	Héloïse et Abélard	France		0	20 F
				0	12 E
VAZOU, Yvan	Under the Yoke - Sous le Joug	Bulgarie	II	3	60
VEGA, Lope de	Le Chevalier du Miracle	Autriche	III	1	51
	Fuente Ovejuna	Chili	II	4	56
VICHNEVSKI, Vsévolod	The Unforgettable Year 1919 - L'Inoubliable année 1919	U.R.S.S.	I	1	56
VIOLA, Cesare Giulo	Il Romanzo dei Giovani poveri	Italie	III	3	28
VONDEL	Joseph vendu par ses Frères	Pays-Bas	III	1	46
von HOFFMANNSTHAL	Jedermann	Autriche	I	2	37
	Jedermann	Autriche	II	4	46

W

WEISENBORN, Günther	Eulenspiegel	Allemagne		0	52
	Eulenspiegel	Autriche	III	1	50
WHITING, John	Saints Day	Un. Kingd.	III	2	26
WILLEMS, Paul	Peau d'Ours	Belgique	I	3	61
WILLIAMS, Tennessee	Camino Real	U. S. A.	III	1	64
	Camino Real	U. S. A.	III	3	64
	Glass Menagerie	U. S. A.	II	4	15
	The Rose Tattoo	U. S. A.	II	4	18
	The Rose Tattoo	Autriche	III	1	50
	Summer and Smoke	U. S. A.	II	4	19
	Summer and Smoke	Uruguay	III	2	25
	A Streetcar named Desire	U. S. A.		0	10 F
				0	26 E
	A Streetcar named Desire	France		0	19 F
				0	11 E
	A Streetcar named Desire	Italie	I	1	32
	A Streetcar named Desire	U. S. A.	II	2	45
	A Streetcar named Desire	U. S. A.	II	4	16
	A Streetcar named Desire	Norvège	II	4	16
WILLIAMS, Emlyn	Trespass	Mexique	I	1	49
WINTERS, Eugène	Een Kerstmirakel	Belgique	I	3	61
WITCOMBE, Eleanor	The Bushranger	Australia	II	3	16

Z

ZUCKMAYER, Carl	Barbara Blomberg	Autriche	I	3	59
	Der Gesang im Feuerofen	Allemagne	III	3	11
	Des Teufels General	Suisse	I	1	29
ZUSANEK, Harald	Die Strasse nach Cavarcere	Allemagne	III	3	16

II. OPERA AND MUSICAL COMEDY — THÉÂTRE LYRIQUE

BEETHOVEN	Fidelio	Allemagne	III	3	45
BERG, Alban	Wozzeck	Belgique	II	1	16
	Wozzeck	Italie	III	3	40
BERLIOZ	Damnation de Faust	France	II	4	29
BERLIN, Irving	Annie get your Gun	U. S. A.	II	2	44
BIZET	Carmen	Allemagne	II	1	33
	Carmen	U. S. A.	III	1	41
BLISS, Sir Arthur	The Olympians	Un. Kingd.	II	1	6
BRITTEN, Benjamin	The Beggar's Opera	Allemagne	II	1	21
	Peter Grimes	Un. Kingd.	II	1	20
	Albert Herring	Un. Kingd.	II	1	20
CAVALLI	La Didone	Italie	II	4	49
DALLAPICCOLA, L.	Il Prigioniero	U. S. A.	II	1	9
DEBUSSY, Claude	Le Martyre de saint Sébastien	Italie	II	1	29
	Pelléas et Mélisande	France	II	1	14
DELANNOY, Marcel	Puck	Allemagne	II	1	11
EGK, Werner	Circe	Allemagne	II	1	56
	Columbus	Allemagne	II	1	8
	Colombus	Allemagne	III	3	39
GERSHWIN	Porgy and Bess	U. S. A.	II	1	19
GLINKA	Yvan Joussanine	Bulgarie	II	3	60
	Russlan et Ludmilla	U.R.S.S.	II	1	37
GLUCK	Iphigénie en Tauride	France	II	4	44
GOTOVAG, Jakov	Mila Gojsalic	Yougoslav.	III	2	64
HINDEMITH	Mathis der Maler	Italie	II	1	15
HONEGGER	Antigone	France	II	1	17
	Jeanne au Bûcher	France	II	1	32
	Judith	Italie	II	1	17
JANACEK	Jenufa	Pays-Bas	II	1	54
KRENEK	Karl V	Allemagne	II	1	16
LANE, Burton	Finian's Rainbow	U. S. A.	II	1	46
LECOCQ, Charles	Giroflé-Girofla	Allemagne	III	3	48
LŒSSER, Frank	Guys and Dolls	U. S. A.	II	1	45
MALIPIERO, Francesco	I Capricci di Callot	Italie	II	1	3
	I Capricci di Callot	Allemagne	II	1	10
MASCAGNI	Cavalleria Rusticana	Italie	II	4	49
MENOTTI	The Consul	Italie	I	3	49
	The Consul	Un. Kingd.	II	1	22
	The Consul	Allemagne	II	1	23
	The Medium	U. S. A.	II	1	22
	The Telephone	France	II	1	23
MILHAUD, Darius	Bolivar	France	II	1	15
MONTEVERDI	Combattimento di Tancredi e Clorinda	France	II	1	29
MOUSSORGSKI	Boris Godounov	Un. Kingd.		0	26 F
				0	18 E
	Boris Godounov	Un. Kingd.	I	3	46
	La Foire de Sorotchinski	Yougoslav.	II	1	54
	Khovantchina	U.R.S.S.	II	1	37
MOZART	Don Giovanni	France	I	2	13 F
			I	2	7 E
	Don Giovanni	Autriche	I	2	36
	Don Giovanni	Danemark	II	1	55
	Don Giovanni	Un. Kingd.	II	1	52
	Don Giovanni	France	II	1	52
	Idomeneo	Autriche	II	1	35
	Die Zauberflöte	Autriche	II	1	34

			Vol.	nº	page
	Die Zauberflöte	Allemagne	III	3	48
	Le Nozze di Figaro	Autriche	II	4	46
Orff, Carl	Die Kluge	Allemagne	III	3	42
	Der Mond	Allemagne	II	1	18
Pizzetti, Ildebran.	Orseolo	Italie	II	1	6
Porter, Cole	Kiss me Kate	U. S. A.		0	11 F
				0	27 E
	Kiss me Kate	U. S. A.	II	1	41
Puccini	La Tosca	Turquie	II	1	55
Rameau, J. Ph.	Les Indes Galantes	France	II	4	57
Ravel	L'Heure espagnole	Pays-Bas	II	1	14
Rimsky-Korsakov	Sadko	U.R.S.S.	I	1	57
Rodgers, Richard	The King and I	U. S. A.	II	1	42
	The king and I	U. S. A.	II	1	48
	Oklahoma	U. S. A.	II	1	47
	Pal Joey	U. S. A.	II	2	18
	South Pacific	U. S. A.		0	10 F
				0	26 E
	South Pacific	U. S. A.	II	1	43
Rossini	L'Italiana in Algeri	Allemagne	III	3	44
Schwartz, Arthur	A Tree grows in Brooklyn	U. S. A.	II	1	41
Smetana	Dalibor	Tchécoslov.	II	1	54
	The Bartered Bride - La Fiancée vendue	Grèce	II	1	54
Strauss, Richard	Arabella	Suisse	II	1	13
	Ariadne auf Naxos	Un. Kingd.		2	24 F
			I	2	18 E
	Intermezzo	Suisse	II	1	13
	Salome	U. S. A.	II	1	13
Stravinsky, Igor	The Rake's Progress	Italie	II	1	24
	The Rake's Progress	Suisse	II	1	25
	The Rake's Progress	Allemagne	II	1	25
	The Rake's Progress	Allemagne	III	3	41
Tamkin, David	The Dybbuk	U. S. A.	II	1	56
Tchaikovski	The Moleskin Slippers - Les Pantoufles de Vair	Bulgarie	II	3	60
Verdi	Don Carlos	U. S. A.	II	1	35
	Don Carlos	Allemagne	II	4	27
	Falstaff	Un. Kingd.	II	1	33
	Macbeth	Allemagne	II	4	28
	Macbeth	Italie	III	1	44
von Einem, Gottfr.	Dantons Tod	Allemagne	II	1	18
Wagner	Parsifal	Allemagne	II	1	53
	Das Rheingold	Allemagne	II	4	29
	Siegfried	Allemagne	II	4	46
	Tristan und Isolde	Allemagne	II	4	46
	Die Walküre	Allemagne	II	1	53
Weil, Kurt	Lost in the Stars	U. S. A.		0	11 F
				0	27 E
	Down in the Valley	Canada	III	2	55
Wolf-Ferrari	The School for Fathers	Un. Kingd.	II	1	31

III. BALLET

			Vol.	nº	page
Abraxas	Mu : Werner Egk	Allemagne	I	2	33
Cascade	Mu : Raoul Stucky - Ch : Max Dooyes	Pays-Bas		0	60
Cinderella	Mu : Prokofieff - Ch : Ashton	Un. Kingd.		0	27 F
				0	19 E
Corroboree	Mu : John Antill - Ch : Rex Reid	Australia	II	4	53
La Danse des Morts	Mu : Arthur Honegger	Suisse	I	2	28 F
			I	2	22 E
Horse Power	Ch : C. Chavez	Mexique	I	3	38
Le Jeune Homme et la Mort		France	I	3	41
Joropo Venezolano	Ch : Joaquin Perez-Fernandez	Argentine	I	1	45
Orphée	Mu : Stravinsky - Ch : Aurel M. Milloss	Italie		0	39
Rythmes archaïques		Grèce	I	3	63
Umbral		Mexique	I	3	37

IV. PERSONALITIES — PERSONNALITÉS

Christian Bérard		0	17 F
		0	9 E
Geori Boué	II	1	39
Bertolt Brecht	I	3	33
Ferdinand Bruckner	I	3	33
Jacques Copeau		0	17 F
		0	9 E
	III	1	37
Claude Debussy	II	1	12
Johan de Meester	III	1	46
Charles Dullin		0	17 F
		0	9 E
	I	3	27
Walter Prichard Eaton	I	3	18
Samson Fainsilber	II	4	45
Pierre Fresnay	III	1	11
Christopher Fry	I	3	30
Henrik Ibsen	I	2	51
Jo Mielziner	II	2	41
Arthur Miller	I	3	21
Patrice Munsel	II	1	39
André Obey	I	3	24
Roberta Peters	II	1	39
J.-B. Priestley	I	3	29
Terence Rattigan	I	3	31
Roger-Ferdinand	I	3	24
André Roussin	I	3	25
Armand Salacrou	I	3	27
Jean-Paul Sartre	I	3	25
Richard Strauss	II	1	12
Igor Strawinsky	II	1	24
Elisabeth Schwarzkopf	II	1	39
G. B. Shaw	III	1	7
Georges Wakhevitch	I	3	42
Emlyn Williams	III	1	37
Carl Zuckmayer	I	3	35

Statement required by the act of August 24, 1912, as amended by the acts of March 3, 1933, and July 2, 1946 (title 39, United States code, section 233) showing the ownership, management and circulation of *World Theatre* (Le Théâtre dans le Monde), published quarterly at New York, New York for October 1, 1955.

1. The names and addresses of the publisher, editor, managing editor and business managers are : Elsevier s.a., 26, chaussée de Charleroi, Brussels, Belgium (Publisher) ; R. Hainaux, 24, avenue de l'Atlantique, Brussels (Editor) ; Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium (Managing Editor) ; Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium (Business Manager).

2. The owner is : Elsevier, 26, chaussée de Charleroi, Brussels, Belgium. The sole distributor for the U.S.A. is : Robert M. MacGregor, d/b/a Theatre Arts Books, 224, West 4th Street, New York 14, New York ; Robert M. MacGregor (Business Manager).

3. The known bondholders, mortgagees, and other security bolders owning or holding 1 percent or more of total amount of bonds, mortgagees, or other securities are : none.

4. Paragraphs 2 and 3 include, in cases where the stockholder or security holder appears upon the books of the company as trustee or in any other fiduciary relation, the name of the person or corporation for whom such trustee is acting ; also the statements in the two paragraphs show the affiant's full knowledge and belief as to the circumstances and conditions under which stockholders and security holders who do not appear upon the books of the company as trustees, hold stock and securities in a capacity other than that of a bona fide owner.

Sworn to and subscribed before me this 20th day of September, 1955.
Herman Leitner, Notary Public. My commission expires March 30, 1956.

Robert M. MacGregor
Signature of Business Manager

Éditeur responsable : Le Directeur-Gérant : Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Bruxelles. Imprimerie Elsevier, Bruxelles, novembre 1955